ROLAND BARTHES

EL IMPERIO DE LOS SIGNOS

OSCAR MONDADORI

Introducción de
Adolfo García Ortega

ISBN 84-397-1750-4

9 788439 717508

EN este libro sobre Japón, ROLAND BARTHES marca el inicio, en el itinerario de su obra, de una fase en la que el texto analítico, el texto que pretende la interpretación de otros textos o hechos sociales, se convierte a su vez en objeto literario susceptible de análisis. Con EL IMPERIO DE LOS SIGNOS Barthes se enfrenta al Japón como si se enfrentara a un texto. No es el turista que pasea por sus calles, degusta la gastronomía, asiste a las representaciones teatrales, hojea libros de poemas y se pierde en una lengua en la que no encuentra ningún asidero. Es el semiólogo que se afana por interpretar el significante, el significado y la configuración de ambas en el signo.

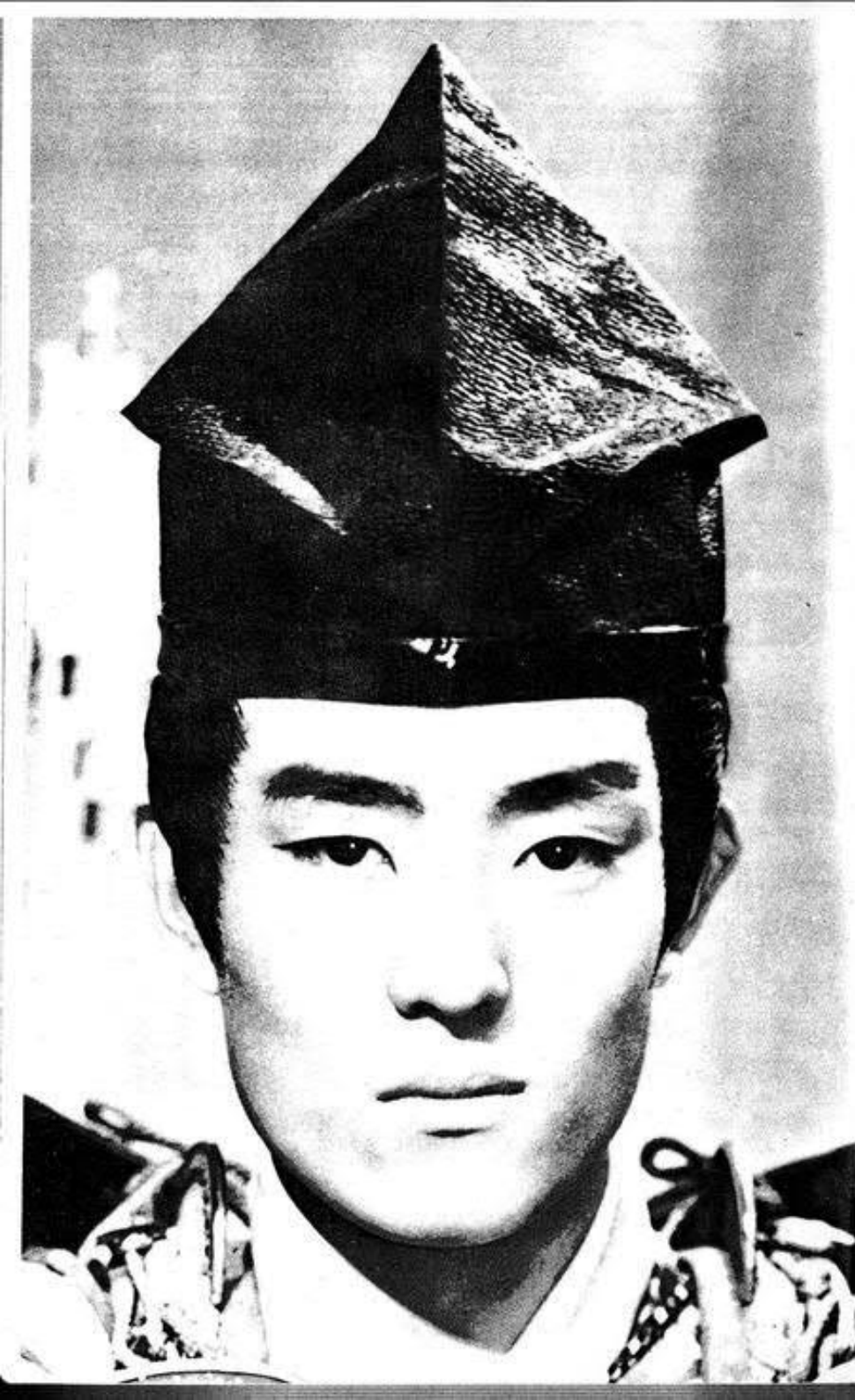
Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

Editorial: Mondadori
Año de publicación: 1990
Licencia: Creative Commons
ISBN 10: 8439717504
ISBN 13: 9788439717508

¿Por qué el Japón? Porque es el país de la escritura: de todos los países que el autor ha podido conocer, el Japón es el único en el que ha encontrado el trabajo del signo más cercano a sus convicciones y a sus fantasmas o, si se prefiere, el más alejado de los disgustos, las irritaciones y las negaciones que suscita en él la mediocridad occidental. El signo japonés es fuerte: admirablemente regulado, dispuesto, fijado, nunca se naturaliza o se racionaliza. El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el *fondo* en estos significantes que reinan *sin contrapartida*. Y sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con que se dibuja, están situadas por todas partes, sobre los objetos y sobre las conductas más banales, las que de ordinario remitimos a la insignificancia o a la vulgaridad. Aquí no habrá, pues, que buscar el lugar del signo por el lado de sus ámbitos institucionales: no será cuestión de arte, ni de folklore, ni siquiera de «civilización» (no se opondrá el Japón feudal al Japón técnico). Será cuestión de la ciudad, del almacén, del teatro, de los buenos modales, de los jardines, de la violencia; será cuestión de ciertos

gestos, ciertas comidas, ciertos poemas; será cuestión de los rostros, de los ojos y de los pinceles con que todo esto se escribe pero no se pinta.

El texto no «comenta» las imágenes. Las imágenes no «ilustran» el texto: tan sólo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa «pérdida de sentido» que el Zen llama un «satori»; texto e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura, y leer ahí la distancia de los signos.



Allá

Si quiero imaginar un pueblo ficticio, puedo darle un nombre inventado, tratarlo declaradamente como un objeto novelesco, fundar una nueva Garabagne, sin comprometer así ningún país real en mi fantasía (pero entonces esta misma fantasía es la que comprometo en los signos de la literatura). También puedo, sin pretender en absoluto representar o analizar la menor realidad (he aquí los gestos mayores del discurso occidental), tomar de alguna parte del mundo *(allá)* un cierto número de rasgos (palabra gráfica y lingüística) y con esos rasgos formar deliberadamente un sistema. A este sistema lo llamaré: el Japón.

Oriente y Occidente, por tanto, no pueden tomarse aquí como «realidades», a las que se intentaría aproximar y oponer histórica, filosófica, cultural y políticamente. No miro amorosamente hacia una esencia oriental, el Oriente me es indiferente, me proporciona tan sólo una reserva de rasgos cuyo despliegue, el juego inventado, me permite «acariciar» la idea de un

sistema simbólico inaudito, totalmente desprendido del nuestro. A lo que se puede tender, en la consideración del Oriente, no es a otros símbolos, otra metafísica, otra sabiduría (aunque esto pudiera parecer muy deseable); sino a la posibilidad de una diferencia, una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos. Sería necesario que un día se hiciese la historia de nuestra propia oscuridad, manifestar lo compacto de nuestro narcisismo, volver a evaluar a lo largo de los siglos cualquier pauta de diferencia que a veces hayamos podido oír, las recuperaciones ideológicas que se han sucedido indefectiblemente y que consisten siempre en aclimatar nuestro desconocimiento de Asia gracias a lenguajes conocidos (el Oriente de Voltaire, el de la *Revue Asiatique*, el de Loti, o el de *Air France*). Hoy sin duda quedan miles de cosas por aprender del Oriente: un enorme trabajo de *conocimiento* es y será necesario (retrasarlo no puede ser más que el resultado de una ocultación ideológica); pero es preciso también que, aceptando dejar de un lado y de otro inmensas zonas de sombra (el Japón capitalista, la culturización americana, el desarrollo técnico), un tenue hilillo de luz busque, no ya otros símbolos, sino la fisura misma de lo simbólico. Esta fisura no puede aparecer

MU, el vacío.

a la altura de los productos culturales: lo que aquí se pretende no es propio (por lo menos así lo deseo) del arte, ni del urbanismo japonés, ni de la cocina japonesa. El autor no ha fotografiado jamás, en ningún sentido, el Japón. Más bien ha sido lo contrario: el Japón lo ha deslumbrado con múltiples destellos; o mejor aún: el Japón lo ha puesto en situación de escribir. Esta situación es, en sí misma, el lugar donde se opera un cierto estremecimiento de la persona, una inversión de las antiguas lecturas, una sacudida del sentido, desgarrado, extenuado hasta su vacío insubstituible, sin que el objeto nunca deje de ser significante, deseable. La escritura es, en suma, a su manera, un *satori: el* satori (el acontecimiento Zen) es un seísmo más o menos fuerte (en ningún momento solemne) que hace vacilar al conocimiento, al sujeto: realiza un *vacío de palabra.* Y es también un vacío de palabra lo que constituye la escritura; en este vacío tienen su origen los rasgos con los que el Zen, en la exención de todo sentido, escribe los jardines, los gestos, las casas, los aromas, los rostros, la violencia.

La lengua desconocida

El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y, sin embargo, no comprenderla: percibir en ella la diferencia, sin que esta diferencia sea jamás recuperada por la socialización superficial del lenguaje, comunicación o vulgaridad; conocer, refractadas positivamente en una lengua nueva, las imposibilidades de la nuestra; aprender la sistemática de lo inconcebible; deshacer nuestro «real» bajo el efecto de otras escenas, de otras sintaxis; descubrir posiciones inauditas del sujeto en la enunciación, trasladar su topología; en una palabra, descender a lo intraducible, sentir su sacudida sin amortiguarla jamás, hasta que en nosotros todo el Occidente se estremezca y se tambaleen los derechos de la lengua paterna, la que nos viene de nuestros padres y que nos convierte, a su vez, en padres y propietarios de una cultura que precisamente la historia transforma en «naturaleza». Sabemos que los conceptos principales de la filosofía aristotélica han sido de alguna manera *forzados* por las principales articulacio-

nes de la lengua griega. Por el contrario, cuán beneficioso sería trasladarse a lo largo de una visión de las diferencias irreductibles que pudiera sugerirnos, como por vislumbres, una lengua muy lejana. Tal capítulo de Sapir o de Whorf sobre las lenguas chinook, nootka, hopi, de Granet sobre el chino, tal comentario de un amigo sobre el japonés abren lo novelesco de un modo integral, de lo cual tan sólo algunos textos modernos pueden dar una idea (pero ninguna novela), permitiendo percibir un paisaje que nuestra palabra (de la que somos propietarios) no podría adivinar ni descubrir a ningún precio.

Así, en japonés, la proliferación de sufijos funcionales y la complejidad de enclíticos suponen que el sujeto se manifiesta en la enunciación a través de precauciones, interrupciones, retrasos e insistencias cuyo volumen final (no se podría hablar de una simple línea de palabras) hace precisamente del sujeto una gran envoltura vacía de la palabra, y no ese núcleo lleno que se supone dirige nuestras frases, desde el exterior y desde arriba, de manera que lo que se nos aparece como un exceso de subjetividad (el japonés, se dice, enuncia impresiones, no constataciones) es más bien una manera de disolución, de hemorragia del sujeto en un len-

guaje parcelado, atomizado, disgregado hasta el vacío. O también esto: como muchos lenguajes, el japonés distingue lo animado (humano y/o animal) de lo inanimado, en particular en cuanto a sus verbos *ser;* a partir de ahí, los personajes ficticios que son introducidos en una historia (del género: *había una vez un rey)* están afectados por la marca de lo inanimado; cuando todo nuestro arte se desgañita en decretar la «vida», la «realidad» de los seres novelescos, la estructura misma del japonés trae o lleva a estos seres en su calidad de *productos,* de signos carentes de la coartada referencial por excelencia: la de la cosa viva. O incluso, de una manera más radical, puesto que se trata de concebir lo que nuestra lengua no concibe: ¿cómo podemos *imaginar* un verbo que esté a la vez sin sujeto ni atributo y, sin embargo, sea transitivo, como, por ejemplo, un acto de conocimiento sin sujeto cognoscente ni objeto conocido? No obstante, es esta imaginación la que se nos exige ante el *dhyana* hindú, origen del *ch'an* chino y del *zen* japonés, que evidentemente no se debería traducir por *meditación* sin incluir el sujeto y el dios: atrapadles, repiten ellos, tomando nuestra lengua como caballo de batalla. Estos hechos y muchos otros persuaden de cuán irrisorio es querer objetar nues-

Pluie, Semence, Dissémination.
Trame, Tissu, Texte.
Ecriture.

tra sociedad sin pensar jamás los límites mismos de la lengua mediante la cual (relación instrumental) pretendemos objetarla: es querer destruir al lobo alojándose confortablemente en sus fauces. Estos ejercicios de una gramática aberrante tendrían al menos la ventaja de hacer que la sospecha recayera sobre la propia ideología de nuestra palabra.

Sin palabras

La masa susurrante de una lengua desconocida constituye una protección deliciosa, envuelve al extranjero (por poco que el país no le sea hostil) con una película sonora que detiene en sus oídos todas las alienaciones de la lengua materna; el origen, regional y social de quien la habla, su grado de cultura, de inteligencia, de gusto, la imagen mediante la cual él se constituye como persona y pide reconocimiento. Por esto, ¡qué descanso en el extranjero! Allí estoy protegido contra la estupidez, la vulgaridad, la vanidad, la mundanidad, la nacionalidad, la normalidad. La lengua desconocida, de la que no obstante aprehendo la respiración, la corriente aérea emotiva, en una palabra, la pura significatividad, conforma en torno mío, a medida que me desplazo, un ligero vértigo, me arrastra en su vacío artificial, que sólo se cumple para mí: me mantengo en el intersticio, desembarazado de todo sentido pleno. *¿Cómo se las ha arreglado allá con la lengua?* Sobreentendido: *¿Cómo se ha asegurado esa necesidad vital de*

comunicación? O más exactamente, aserción ideológica que recubre la interrogación práctica: *No hay comunicación más que en la palabra.*

Ahora bien, sucede que en este país (el Japón), el imperio de los significantes es tan vasto, excede hasta tal punto la palabra, que el intercambio de signos sigue siendo de una riqueza, de una movilidad, de una sutileza fascinantes, a despecho de la opacidad de la lengua, a veces incluso gracias a esa opacidad. La razón de esto es que allá el cuerpo existe, se despliega, actúa, se entrega, sin histeria, sin narcisismo, pero según un puro proyecto erótico —aunque sutilmente discreto—. No es la voz (con la que nosotros identificamos los «derechos» de la persona) quien comunica (¿comunicar qué?, ¿nuestra alma —forzosamente bella?—, ¿nuestra sinceridad?, ¿nuestro prestigio?), es todo el cuerpo (los ojos, la sonrisa, el mechón, el gesto, el vestido) el que mantiene con nosotros una especie de balbuceo al que el perfecto dominio de los códigos quita todo carácter regresivo, infantil. Fijar una cita (por gestos, dibujos, nombres propios) lleva sin duda una hora, pero durante esa hora, para un mensaje que se habría resuelto en un instante si hubiera sido hablado (a la vez totalmente esencial e insignificante), lo que se conoce, se de-

gusta, se recibe, es todo el cuerpo del otro, y es él quien ha desplegado (sin un verdadero fin) su propio relato, su propio texto.

El agua y el copo

El plato de comida parece un cuadro de los más delicados: es un marco que contiene sobre fondo oscuro objetos variados (cuencos, cajas, platitos, palillos, montoncitos de alimentos, un poco de jengibre gris, algunos tallitos de verdura naranja, un acompañamiento de salsa parda), y como estos recipientes y estos trozos de comida son exiguos y tenues, aunque numerosos, se diría que esas bandejas cumplen la definición de la pintura que, en el decir de Piero della Francesca, «no es más que una demostración de superficies y de cuerpos haciéndose siempre más pequeños o más grandes con arreglo a su fin». Sin embargo, un orden así, delicioso cuando aparece, tiene por objeto ser deshecho y vuelto a recomponer según el ritmo mismo de la alimentación; lo que era un cuadro inamovible en un principio, se convierte en un banco artesanal o un tablero, espacio, no ya de una vista, sino de una acción o de un juego; la pintura en el fondo no es más que una paleta (una superficie de trabajo), con la que se va a

jugar a medida que se come, cogiendo de aquí una pizca de legumbres, de ahí arroz, de acá un condimento, de allá un sorbo de sopa, según una libre alternancia, a la manera de un grafista (precisamente japonés) instalado delante de un juego de vasos y que, a la par, sabe y titubea: de este modo, sin ser negada o disminuida (no se trata de una indiferencia con respecto a la comida, actitud siempre *moral),* la alimentación da la impresión de una especie de trabajo o de diversión, que no se aplica tanto sobre la transformación de la materia prima (objeto propio de la *cocina;* no obstante, la comida japonesa está poco guisada, los alimentos llegan naturales a la mesa; la única operación que realmente han sufrido es la de ser cortados), como sobre la unión móvil y casi inspirada de elementos cuyo orden de proporción no está fijado por ningún protocolo (se puede alternar un sorbo de sopa con un bocado de arroz o una pizca de legumbres): al estar todo el hacer de la comida en la composición, al componer sus elementos, decide uno mismo lo que come; el plato no es ya un producto confiado a otros, cuya preparación está, en nuestro caso, púdicamente alejada en el tiempo y en el espacio (comidas elaboradas por adelantado tras el tabique de una cocina, habitación secreta donde

todo está permitido, con tal de que el producto no salga de ahí sino compuesto, adornado, embalsamado y disfrazado). De ahí el carácter *vivo* (lo que no quiere decir *natural)* de esta comida, que en todas las épocas parece realizar la exhortación del poeta: *¡Ah!, celebrar la primavera con las cocinas exquisitas.*

De la pintura, la comida japonesa toma también la cualidad menos inmediatamente visual, la cualidad más profundamente metida en el cuerpo (unida al peso y al trabajo de la mano que traza o cubre) y que no es el color, sino la *pincelada.* El arroz cocido (cuya identidad absolutamente particular es nominada por un nombre especial, que no es el del arroz crudo) no puede definirse más que por una contradicción de la materia; a la vez es cohesivo y separable; su destino sustancial es el fragmento, el ligero conglomerado; es el único elemento de ponderación de la comida japonesa (antinómica de la comida china); es lo que cae, por oposición a lo que flota; dispone en el cuadro una blancura compacta, granulosa (al contrario de la del pan) y, sin embargo, apetitosa: lo que llega a la mesa, apretado, encolado, se deshace, de un golpe de los palillos, sin que jamás, por el contrario, se desparrame, como si la división no sirviera más que para producir de nuevo

una cohesión irreductible; esta defección medida (incompleta) es lo que, más allá (o más acá) de la comida, se da a consumir. Asimismo —pero en el otro extremo de las sustancias— la sopa japonesa (esta palabra, *sopa*, es indebidamente espesa, y *potage* recuerda a casa de huéspedes) distribuye en el juego alimenticio una pincelada de luz. Entre nosotros, una sopa clara es una sopa pobre; pero aquí, la ligereza del caldo, fluido como el agua, el polvo de soja o de alubias que en él se desplaza, la rareza de dos o tres sólidos (tallito de hierba, filamento de verdura, trocito de pescado) que dividen al flotar esta pequeña cantidad de agua, dan la idea de una densidad lúcida, de una nutrición sin grasa, de un elixir tanto más reconfortante cuanto más puro: cualquier cosa acuática (más que acuosa), de delicado toque marino, conlleva un pensamiento de manantial, de vitalidad profunda. Así, la comida japonesa se establece dentro de un sistema reducido de la materia (de lo claro a lo divisible), en un temblor del significante: éstos son los caracteres elementales de la escritura, establecida sobre una especie de vacilación del lenguaje, y de este modo se nos aparece la comida japonesa: una comida escrita, tributaria de gestos de división y de parcelamiento que no inscriben el alimento en el plato

de comida (no tiene nada que ver con la comida fotografiada, las composiciones coloreadas de nuestras revistas femeninas), sino en un espacio profundo que sitúa en diversos planos al hombre, la mesa y el universo. Porque la escritura es precisamente ese acto que une en el mismo trabajo lo que no podría aprehenderse junto en el único espacio plano de la representación.

le rendez-vous

Ouvrez un guide de voyage : vous y trouverez d'ordinaire un petit lexique, mais ce lexique portera bizarrement sur des choses ennuyeuses et inutiles : la douane, la poste, l'hôtel, le coiffeur, le médecin, les prix. Cependant, qu'est ce que voyager ? Rencontrer. Le seul lexique important est celui du rendez-vous.

En el Mercado Flotante de Bangkok, cada comerciante se mantiene en una pequeña piragua inmóvil; vende muy menudas cantidades de comida: granos, algunos huevos, plátanos, cocos, mangos, pimientos (sin hablar de lo Innombrable). Desde él mismo hasta su mercancía, pasando por su esquife, todo es *pequeño.* La comida occidental, acumulada, dignificada, hinchada hasta lo majestuoso, ligada a cualquier operación de prestigio, se orienta siempre hacia lo grueso, lo grande, lo abundante, lo copioso; la oriental sigue el movimiento inverso, se expande hacia lo infinitesimal: el futuro del pepino no es su amontonamiento o su condensación, sino su división, su esparcimiento tenue, como se dice en este haikú:

Pepino cortado.
Su jugo fluye
dibujando patas de araña.

Hay convergencia de lo minúsculo y de lo

comestible: las cosas no son pequeñas más que para ser comidas, pero también son comestibles para cumplir su esencia, que es la pequeñez. La armonía de la comida oriental y de los palillos no puede ser solamente funcional, instrumental; los alimentos están cortados para poder ser cogidos por los palillos, pero a su vez los palillos existen porque los alimentos están cortados en trocitos; un mismo movimiento, una misma forma trasciende la materia y su herramienta: la división.

Los palillos tienen otras muchas funciones además de llevar la comida del plato a la boca (que es la menos pertinente, ya que es también la función de los dedos y tenedores) y estas funciones les pertenecen de manera particular. En primer lugar, los palillos —su forma lo dice de sobra— tienen una función deíctica: muestran la comida, designan el fragmento, hacen que exista por el mero hecho de la elección, que es el índice; pero por eso, en lugar de que la ingestión siga una especie de secuencia maquinal, en la que uno se limitaría a tragar poco a poco las partes de un mismo plato, los palillos, al designar lo que escogen (y por tanto al escoger al instante esto de aquí y no aquello otro de allá), introducen en el uso de la comida, no ya un orden, sino una fantasía y como

una pereza: en todo caso, una operación inteligente y no sólo mecánica. Otra función de los palillos: la de pellizcar el fragmento de comida (sin pincharlo, como hacen nuestros tenedores); *pellizcar* es, además, un término demasiado fuerte, demasiado agresivo (es la palabra de las niñas pérfidas, de los cirujanos, de las modistas, de los caracteres susceptibles); porque el alimento jamás sufre una presión superior a la que es justamente necesaria para elevarlo y transportarlo; hay en el gesto de los palillos, todavía más suavizado por su materia, de madera o laca, cierta cosa de maternal, la moderación misma, exactamente comedida, que se pone al mover a un niñito: una fuerza (en el sentido operativo del término), no una pulsión; se trata de todo un comportamiento con respecto a la comida; esto se observa bien en los largos palillos de cocina, que no sirven para comer, sino para preparar los alimentos: nunca el instrumento horada, corta, raja, hiere, tan sólo toma, devuelve, transporta. Porque los palillos (tercera función), para dividir, separan, alejan, rodean, en lugar de cortar y pinchar a la manera de nuestros cubiertos; jamás violentan el alimento: o bien lo desenredan poco a poco (en el caso de las hierbas), o bien lo deshacen (en el caso de los pescados y de las an-

guilas), reencontrando así las fisuras naturales de la materia (en esto, mucho más cercanos al dedo primitivo que al cuchillo). Finalmente, y quizá sea ésta su más hermosa función, los palillos *trasladan* la comida, ya sea porque, cruzados como dos manos, siendo apoyo y no pinzas, se deslizen bajo el copo de arroz y lo sostienen lo suben hasta la boca del comensal; o ya sea porque (con un gesto milenario en todo el Oriente) deslizen la nieve alimentaria de la vasija a los labios, a guisa de pala. En todos estos usos, en todos los gestos que implican, los palillos se oponen a nuestro cuchillo (y a su sustituto predador, el tenedor): son el instrumento alimentario que se niega a cortar, tronchar, mutilar, horadar (gestos muy limitados, rechazados en la preparación en la cocina: el pescadero que despelleja ante nosotros la anguila viva exorcisa de una vez por todas, en un sacrificio preliminar, el crimen de la comida); gracias a los palillos, la comida deja de ser una presa a la que se violenta (carnes sobre las que se «encarniza»), y se convierte en una sustancia armoniosamente transferida; transforman la materia, previamente dividida, en comida de pájaro, y el arroz en oleada de leche; maternales, remiten incansablemente al gesto de las aves cuando dan de comer con el pico, dejando a

yakusoku	tatsu tsumi
ori?	quand?
doko ni?	i'tsu?

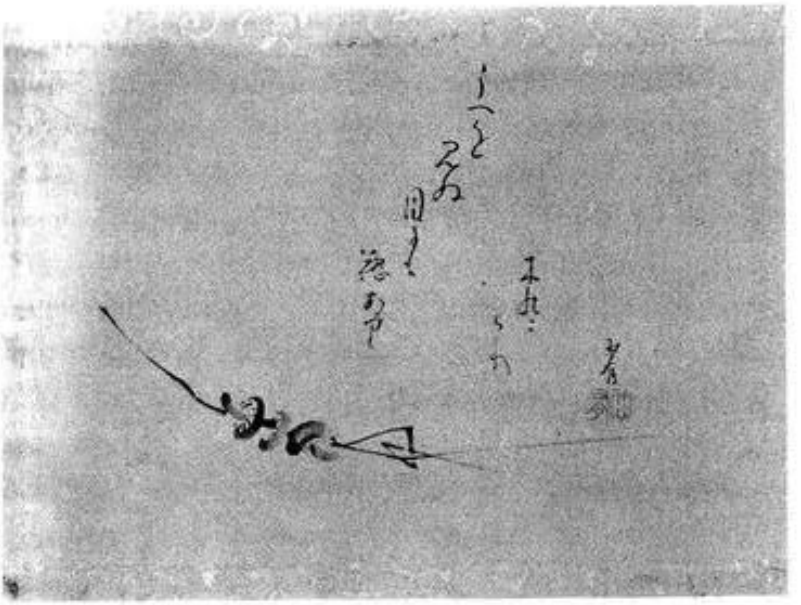
nuestras costumbres alimenticias, armadas de lanzas y cuchillos, el de la predación.

La comida descentrada

El *sukiyaki* es un guiso del que se conocen y reconocen todos los elementos, ya que se hace ante uno mismo, sobre la misma mesa, sin moverse del sitio, mientras se lo come. Los productos crudos (bien pelados, lavados, revestidos ya de una desnudez estética, brillante, coloreada, armoniosa como un vestido primaveral: *El color, la finura, el toque, el efecto, la armonía, el incentivo, todo se encuentra allí,* diría Diderot) son reunidos y llevados en una bandeja; lo que le llega a uno es la esencia misma del mercado, su frescor, su naturalidad, su diversidad y hasta la clasificación que convierte a la simple materia en la promesa de un acontecimiento: recrudescencia del apetito unida a ese objeto mixto que es el producto del mercado, a la vez naturaleza y mercancía, naturaleza mercante, accesible a la posesión popular: hojas comestibles, verduras, cabellos de ángel, cuadrados cremosos de pasta de soja, yema cruda de huevo, carne roja y azúcar blanco (alianza infinitamente más exótica, más fascinante o más repugnan-

te, en tanto que visual, que el simple *agridulce* de la comida china, que está cocida, y en la que el azúcar no se ve, salvo en el reluciente acaramelado de ciertos platos «lacados»), todas estas cosas crudas, en principio ligadas, compuestas como en un cuadro holandés en el que ellas mantuvieran el cerco de un trazo, la firmeza elástica del pincel y el barniz coloreado (el cual no se sabe si se debe a la materia de las cosas, a la luz de la escena, al ungüento con que se recubre el cuadro o al alumbrado del museo), poco a poco transportadas en la gran olla en que se cuecen ante vuestros ojos, pierden sus colores, sus formas y su discontinuidad, se ablandan, se desnaturalizan, viran hacia ese rojizo que es el color esencial de la salsa; a medida que uno toma con la punta de sus palillos algunos fragmentos de este guiso completamente nuevo, otras «crudezas» vienen a reemplazarlos. Este vaivén lo preside una camarera, la cual, situada un poco aparte detrás de uno, armada de largos palillos, alimenta alternativamente la fuente y la conversación: es toda una pequeña odisea de la comida, que se vive con la mirada: se asiste al Crepúsculo de lo Crudo.

Lo Crudo, como se sabe, es la divinidad tutelar de la comida japonesa: todo le está consagrado, y si la cocina japonesa se hace siempre



Où commence l'écriture ?
Où commence la peinture ?

delante de quien va a comer (sello fundamental de esta cocina) es porque quizá importa consagrar a través del espectáculo la muerte de lo que se honra. Esto que se honra en lo crudo (término que curiosamente empleamos en singular para denotar la sexualidad del lenguaje, y en plural para nombrar la parte exterior, anormal y un tanto tabú de nuestros menús), no es, según parece, como entre nosotros, una esencia interior del alimento, la plétora sanguínea (la sangre es símbolo de la fuerza y de la muerte)

de la que recogiéramos, por transmigración la energía vital (entre nosotros, lo crudo es un estado fuerte de la comida, como lo muestra metonímicamente la condimentación intensiva que se le impone al filete tártaro). La «crudeza» japonesa es esencialmente visual; denota un cierto estado coloreado de la carne o del vegetal (entendiéndose que el color nunca se agota por un catálogo de matices, sino que remite a toda una tactilidad de la materia; así, el *sachimi* despliega menos colores que resistencias: aquellas que varían la carne de los pescados crudos, haciéndola pasar, a lo largo del plato, por los estados de lacia, fibrosa, elástica, compacta, áspera, resbaladiza). Totalmente visual (pensada, concertada, manejada para la vista, e incluso para una vista de pintor, de grafista), la comida de allá dice no ser profunda: la sustancia comestible carece de corazón precioso, de fuerza enterrada, de secreto vital: ningún plato japonés está provisto de un *centro* (centro alimentario constituido entre nosotros por el rito de ordenar la comida, rodear o encorsetar los manjares); todo en ella es ornamento de otro ornamento: en primer lugar, porque sobre la mesa, sobre el plato, la comida siempre es una colección de fragmentos, ninguno de los cuales parece privilegiado en un orden de ingestión: co-

mer no es respetar un menú (un itinerario de platos), sino tomar, con un ligero toque de palillos, ya un color, ya otro, a merced de una especie de inspiración que aparece en toda su lentitud como el acompañamiento desligado, indirecto, de la conversación (que puede ser muy silenciosa); y en segundo lugar, porque esta comida —y he aquí su originalidad— une en un solo tiempo, el tiempo de preparación y el de su consumición; el *sukiyaki*, plato interminable de hacer, de consumir, y, si puede decirse, de «conversar», no por dificultad técnica, sino porque es propio de su naturaleza agotarse a medida que se le cuece, y consecuentemente *repe-*

le rendez-vous

ici koko ni	ce soir komban
aujourd'hui kyo	à quelle heure ? nan ji ni ?
de nuit ashita	quatre heures yo ji

tirse, el *sukiyaki* no tiene de notable más que su partida (este plato pintado con alimentos que se aportan); «partida», no hay ya momentos o lugares distintivos: se vuelve descentrado, como un texto ininterrumpido.

El intersticio

El cocinero (que no cocina nada en absoluto) toma una anguila viva, le hinca un largo punzón en la cabeza y la raspa, la despelleja. Esta escena ágil, húmeda (más que sangrienta), de pequeña crueldad, va a rematarse con un *encaje*. La anguila (o el fragmento de verdura, de crustáceo), cristalizada en la fritura, como el ramo de Salzbourg, se reduce a un pequeño bloque de vacío, a una colección de huecos: el alimento reúne aquí toda la fantasía de una paradoja: la de un objeto puramente intersticial, tanto más provocativo cuanto que este vacío se elabora para que sirva de alimento (a veces al alimento se le da forma de bola, como una pelota de aire).

La *tempura* se ha desembarazado del sentido que atribuimos tradicionalmente a la fritura y que consiste en la pesadez. La harina encuentra ahí su esencia de flor esparcida, desleída tan ligeramente que forma una leche y no una pasta; sostenida por el aceite, esta leche dorada es tan frágil que no recubre de un modo total el

fragmento de comida, deja aparecer un rosado de quisquilla, un verde de pimiento, un moreno de berenjena, retirando así de la fritura aquello con lo que se hace nuestro buñuelo, y que es la ganga, el envoltorio, la compactibilidad. El aceite (¿pero es aceite, se trata en verdad de la sustancia madre de lo *aceitoso?),* en seguida absorbido por la servilleta de papel sobre la que se presenta la *tempura* en una pequeña canastilla de mimbre, estará seco, sin ninguna relación con el lubricante con el que el Mediterráneo y el Oriente cubren su cocina y su repostería; pierde una contradicción que marca a nuestros alimentos cocinados en aceite o grasa y que consiste en quemar sin recalentar; esta quemadura fría del cuerpo graso se reemplaza aquí por una cualidad que parecía negada a toda fritura: el frescor. El frescor que circula en la *tempura* a través del encaje de la harina, superando incluso a los más vivos y frágiles alimentos, el pescado y los vegetales, este frescor que es a la vez el de lo intacto y el de lo refrescante, es la propiedad de ese aceite: los restaurantes de *tempura* se clasifican según el grado de desgaste del aceite que empleen: en los más costosos se emplea el aceite nuevo, que, una vez usado, es revendido a otro restaurante más mediocre, y así sucesivamente; no es el alimento

lo que se compra, ni tan siquiera su frescura (aún menos la calidad del local o del servicio), sino la virginidad de su cocción.

A veces el trozo de *tempura* se divide en capas: la fritura rodea (mejor dicho, envuelve) un pimiento, a su vez relleno en su interior de mejillones. Lo que importa es que el alimento se constituya en trozo, en fragmento (estado fundamental de la cocina japonesa, donde los acompañamientos —de salsa, de crema, de corteza— se desconocen), no sólo por la preparación, sino también y sobre todo por su inmersión en una sustancia fluida como el agua, cohesiva como la grasa, de la que sale un pedazo acabado, separado, nombrado y, sin embargo, totalmente horadado; pero el cerco es tan ligero que se hace abstracto: el alimento no tiene más envoltura que el tiempo (por lo demás muy tenue) que lo ha solidificado. Se dice que la *tempura* es un manjar de origen cristiano (portugués): es la comida de cuaresma *(tempora);* pero al refinarse por las técnicas japonesas de anulación y exención se torna alimento para otra época: no ya para la del rito de ayuno y expiación, sino para la época de una especie de meditación, tanto espectacular como alimenticia (ya que la *tempura* se prepara ante nuestros ojos), en torno a ese algo que determinamos, a

falta de otra cosa mejor (y quizá en razón de nuestras rutinas temáticas), en el orden de lo ligero, lo aéreo, de la instantaneidad, de lo frágil, lo transparente, lo fresco, de la nada, pero cuyo verdadero nombre sería el intersticio sin bordes nítidos, o incluso: el signo vacío.

Es preciso, en verdad, volver al joven artista que hace el encaje con pescados y pimientos. Si él prepara nuestra comida *delante de nosotros,* llevando a la anguila, de gesto en gesto, de lugar en lugar, del vivero al papel blanco que, para acabar, la recibirá totalmente horadada, no es (solamente) para que seamos testigos de la alta precisión y de la pureza de su cocina; es porque su actividad reside en la letra gráfica: inscribe el alimento dentro de la materia; su tabla se distribuye como la mesa de un calígrafo; toca las sustancias como el grafista (sobre todo si es japonés) que alterna los rollos de papel, los pinceles, la piedra entintada, el agua, el papel; realiza así, en el barullo del restaurante y el entrecruzamiento de pedidos, una superposición, no del tiempo, sino de los tiempos (los de una gramática de la *tempura),* hace visible la gama de prácticas, recita el alimento no como una mercancía acabada, cuya sola perfección ya supondría un valor (lo que es el caso de nuestros manjares), sino como un producto

cuyo sentido no es final, sino progresivo, extenuado, por así decirlo, cuando su realización ha concluido: somos nosotros quienes comemos, pero es él quien ha desarrollado, quien ha escrito, quien produce.

Pachinko

El Pachinko es una máquina tragaperras. Se adquiere en el mostrador una pequeña provisión de bolas metálicas; después, delante del aparato (especie de tablero vertical), con una mano se mete cada bola en una boca, mientras que con la otra, ayudado de un resorte, se impulsa la bola a través de un circuito de obstáculos; si el golpe inicial es justo (ni demasiado fuerte, ni demasiado débil), la bola impulsada libera una lluvia de otras bolas más que os caen en la mano; y sólo hay que comenzar de nuevo —a menos que se prefiera cambiar la ganancia por una recompensa irrisoria (tableta de chocolate, naranja, paquete de cigarrillos)—. Los salones de Pachinko son muy numerosos y siempre están llenos de un público variado (jóvenes, mujeres, estudiantes con túnica negra, hombres sin edad con traje de oficina). Se dice que el volumen de negocios de los Pachinko es igual (o incluso superior) al de todos los grandes almacenes del Japón (lo que, sin duda, no es poco decir).

El Pachinko es un juego colectivo y solitario. Las máquinas están ordenadas en largas filas; cada uno, de pie, delante de su tablero, juega para sí, sin mirar a su vecino, con el que, sin embargo, se codea. No se oye más que el ruido de las bolas impulsadas (la cadencia con que son tragadas es muy rápida); el salón es una colmena o un taller; los jugadores parecen trabajadores en cadena. El sentido imperante de la escena es el de una labor aplicada, absorbente; nunca una actitud perezosa ni desenvuelta ni coqueta, nada de esa ociosidad teatral monótona de nuestros jugadores occidentales, desocupados en pequeños grupos alrededor de un billar eléctrico, muy conscientes de dar a los otros clientes del café la imagen de un dios experto y desengañado. ¡Cuánto difiere también el arte de este juego del de nuestras máquinas! Para el jugador occidental, una vez lanzada la bola, se trata sobre todo de corregir poco a poco el trayecto de caída (dando golpes en el aparato); para el jugador japonés, todo se determina en el golpe de ida, todo depende de la fuerza impulsada por el pulgar en el resorte; la digitalidad es inmediata, definitiva, sólo en ella reside el talento del jugador, que no puede corregir el azar más que en el avance y de un solo golpe; o más exactamente: el lanzamiento de la bola

Mangeoirs et latrines.

no es, en el mejor de los casos, más que delicadamente retenido o acelerado (pero de ninguna manera dirigido) por la mano del jugador, que de un único movimiento mueve y vigila; esta mano es, pues, la de un artista (a la manera japonesa), para quien el trazo (gráfico) es un «accidente controlado». El Pachinko reproduce, en suma, en el orden mecánico, el principio

mismo de la pintura *alla prima*, que quiere que el rasgo sea trazado de un solo movimiento, de una vez por todas, y que en razón de la cualidad misma del papel y de la tinta, no pueda ser corregido jamás; asimismo la bola lanzada no puede ser desviada (esto supondría una vulgaridad indigna, más que maltratar el aparato, como lo hacen nuestros tramposos occidentales): su camino está predeterminado por el solo destello de su impulso.

¿Para qué sirve este arte? Para regular un circuito nutritivo. La máquina occidental, en sí, sostiene una simbología de la penetración: se trata, mediante un «golpe» bien colocado, de poseer la pin-up que, totalmente iluminada en el cuadro del extremo, provoca y espera. En el Pachinko no hay sexo alguno (en Japón —en ese país que yo llamo Japón— la sexualidad está en el sexo, no en otra parte; en los Estados Unidos es todo lo contrario: el sexo está por todos lados, salvo en la sexualidad). Los aparatos son pesebres o comederos alineados; el jugador, con un gesto ágil, encadenado de una manera tan rápida que parece ininterrumpido, alimenta a la máquina con bolas; las mete como se embucha a una oca; de vez en cuando la máquina, empachada, suelta su diarrea de bolas: por algunos yens, el jugador es atiborrado

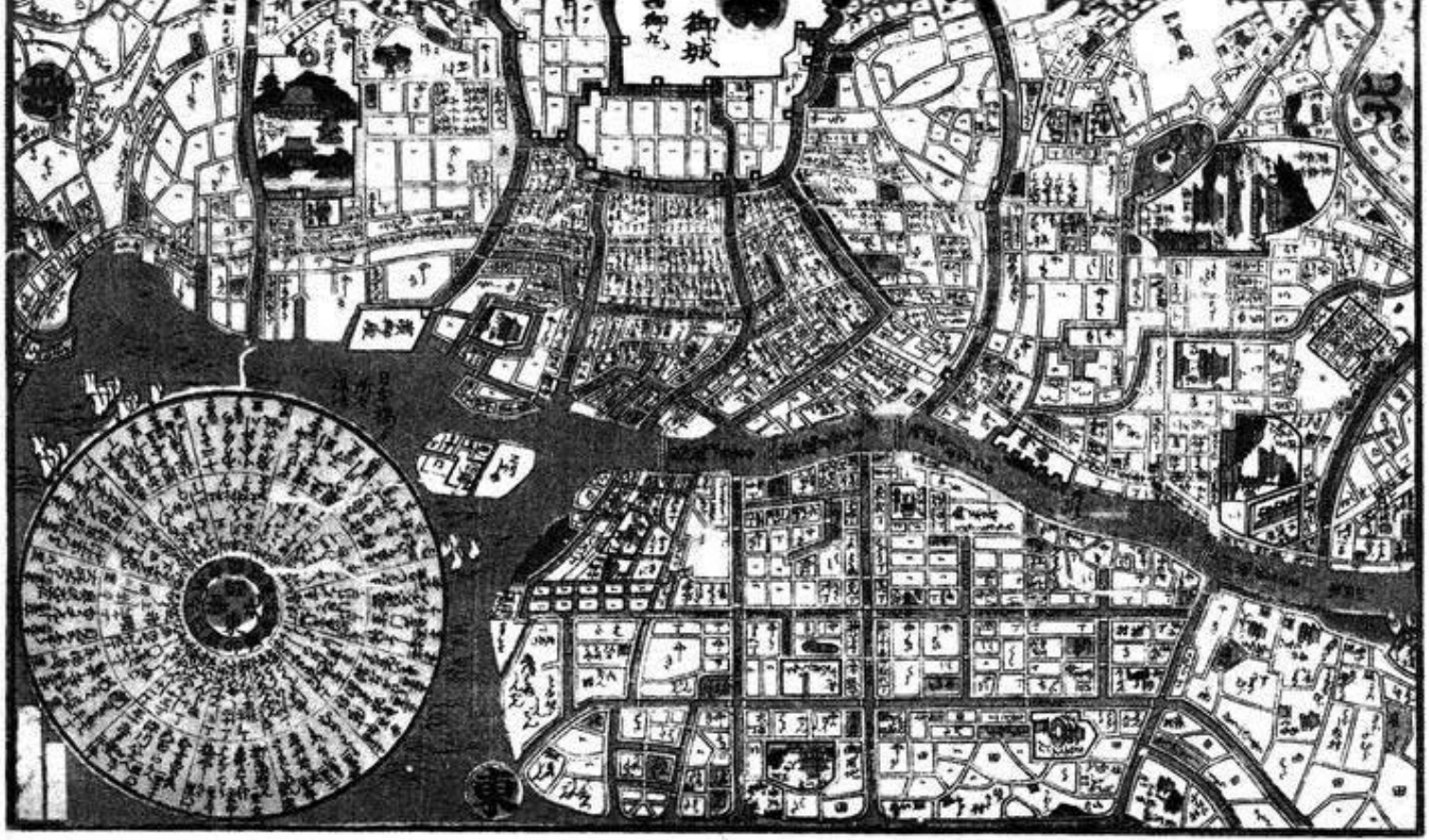
simbólicamente de dinero. Se comprende en tonces lo serio de un juego que opone a la constricción de la riqueza capitalista, a la parsimonia estreñida de los salarios, la debacle voluptuosa de bolas de dinero, que, de un golpe, llenan la mano del jugador.

Centro-ciudad, centro vacío

Las ciudades cuadrangulares, enredadas (Los Ángeles, por ejemplo), producen, se dice, un malestar profundo; hieren en nosotros un sentimiento cenestésico de la ciudad, que exige que todo espacio urbano tenga un centro adónde ir, de dónde volver, un lugar completo con el que soñar y en relación al cual dirigirse o retirarse, en una palabra, inventarse. Por múltiples razones (históricas, económicas, religiosas, militares), Occidente ha comprendido demasiado bien esta ley: todas sus ciudades son concéntricas; pero también, en conformidad con el movimiento mismo de la metafísica occidental, para la que todo centro es el lugar de la verdad, el centro de nuestras ciudades está siempre *lleno:* lugar marcado, es en el que se conjuntan y condensan los valores de la civilización: la espiritualidad (con las iglesias), el poder (con los ministerios y oficinas), el dinero (con los bancos), el comercio (con los grandes almacenes), la palabra (con los ágora: cafés y paseos): ir al centro es reencontrar la «verdad» social, es participar de la soberbia plenitud de la realidad.

La ciudad a la que me refiero (Tokio) presenta esta preciosa paradoja: posee bien definido un centro, pero éste está vacío. Toda la ciudad gira en torno a un lugar a la vez prohibido e indiferente, permanece enmascarada bajo la verdura, defendida por fosos con agua, habitada por un emperador al que jamás se ve, es decir, literalmente, por no se sabe quién. Diariamente, en su conducción rápida, enérgica, expeditiva como una línea de tiro, los taxis evitan este círculo, cuya cresta baja, forma visible de la indivisibilidad, disimula la «nada» sagrada. Una de las dos ciudades más poderosas de la modernidad está, pues, construida alrededor de un anillo opaco de murallas, de aguas, tejados y árboles, cuyo centro en sí mismo no es más que una idea evaporada, subsistiendo allá no para irradiar poder alguno, sino para dar a todo el movimiento urbano el apoyo de su vacío central, obligando a la circulación a un perpetuo desvío. De esta manera, se nos dice, el imaginario se desplaza circularmente, a través de idas y venidas a lo largo de un sujeto vacío.

La Ville est
un idéogramme :
le Texte
continue.


御城
東

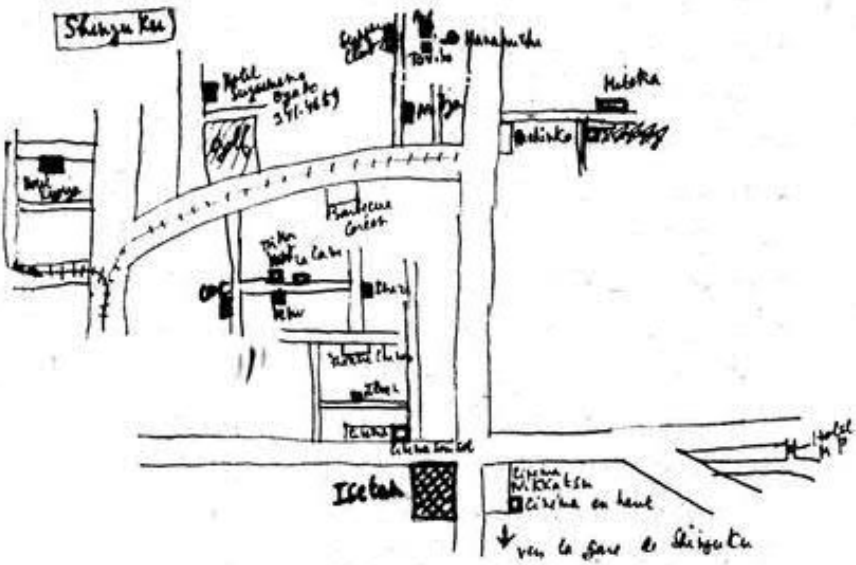
Sin direcciones

Las calles de esta ciudad no tienen nombre. Existe una dirección escrita, pero sólo tiene un valor postal, se refiere a un catastro (por barrios y por bloques, de ningún modo geométricos) cuyo conocimiento es accesible al cartero, no al visitante: la ciudad más grande del mundo está, prácticamente, inclasificada, los espacios que la componen en detalle están innominados. Esta domiciliación borrada parece incómoda a los que (como nosotros) se han habituado a decretar que lo más práctico es siempre lo más racional (principio en virtud del cual la mejor toponimia urbana sería la de las calles-número, como en los Estados Unidos o en Kyoto, ciudad china). Tokio nos repite, sin embargo, que lo racional no es más que un sistema entre otros. Para que haya dominio de lo real (en el caso de las direcciones), basta que haya un sistema, este sistema sería aparentemente ilógico, inútilmente complicado, curiosamente disparatado: se sabe que un buen bricolaje puede ocupar mucho tiempo y además

satisfacer a millones de habitantes, dirigidos por otra parte a todas las perfecciones de la civilización tecnicista.

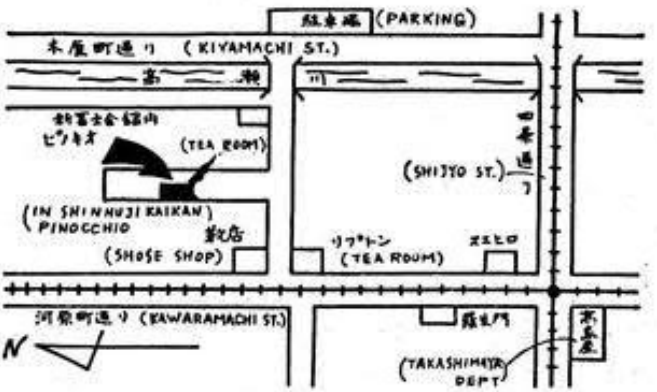
El anonimato es suplido por un cierto número de recursos (al menos así es como se nos aparecen), cuya combinación forma un sistema. Se puede figurar la dirección por un esquema de orientación (dibujado o impreso), especie de resumen geográfico que sitúa el domicilio a partir de un punto de referencia conocido, una estación por ejemplo (los habitantes son unos expertos en esos dibujos improvisados, donde

Libreta de direcciones



se ve bosquejarse, hasta en un pedacito de papel, una calle, un inmueble, un canal, una vía férrea, un rótulo y que hacen del intercambio de direcciones una comunicación delicada, donde retoma su lugar una vida del cuerpo, un arte del gesto gráfico: siempre es sabroso ver a alguien escribir, y con más motivo dibujar: todas las veces en que se me ha indicado de este modo una dirección, yo he retenido el gesto de mi interlocutor cuando giraba su lápiz para borrar suavemente, con la goma pegada en su extremo, la curva excesiva de una avenida, la juntura de un viaducto (aunque la goma sea un objeto contrario a la tradición gráfica del Japón, se puede extraer de ese gesto alguna cosa de apacible, de acariciador y de seguro, como si, incluso en ese acto fútil, el cuerpo *«trabajara con*

más reserva que el espíritu», en conformidad con el precepto del actor Zeami; la fabricación de la dirección supera en mucho a la dirección misma y, fascinado, habría deseado que invirtieran horas en darme esa dirección). Puede uno mismo, también, dirigir el taxi de calle en calle, a poco que se conozca ya el lugar al que se va.



Incluso se le puede rogar al conductor que se deje guiar por el lejano visitante mediante uno de esos gruesos teléfonos rojos instalados en casi todas las esquinas de una calle. Todo esto hace de la experiencia visual un elemento decisivo para la orientación: proposición trivial si se tratase de la jungla o del páramo, pero que lo es mucho menos al tratarse de una gran ciudad moderna, cuyo conocimiento está de ordinario asegurado por el plano, la guía, el listín

de teléfonos, en una palabra la cultura impresa y no la práctica gestual. Aquí, por el contrario, la domiciliación no se sostiene por abstracción alguna; fuera del catastro, ésta no es más que una pura contingencia: más fáctica que legal, deja de afirmar la conjunción entre una identidad y una propiedad. Esta ciudad sólo se puede conocer por una actividad de tipo etnográfico: es necesario orientarse en ella no mediante un libro, la dirección, sino por el andar, la vista, la costumbre, la experiencia; una vez descubierta, la ciudad es intensa y frágil, no podrá encontrarse de nuevo más que a través del recuerdo de la huella que ha dejado en nosotros: visitar un lugar por vez primera es como empezar a escribirlo: al no estar escrita la dirección, será preciso que ella misma cree su propia escritura.

le rendez-vous

peut-être
tabua

fatigué
tsukareta

impossible
de ki' nai

je veux dormir
netai

La estación

En esta ciudad inmensa, verdadero territorio urbano, el nombre de cada barrio es nítido, conocido, situado sobre el plano algo vacío (ya que las calles no tienen nombre) como un amplio flash; adquiere esa identidad tremendamente significante que Proust, a su manera, ha explorado en sus «Nombres de Lugares». Si el barrio está bien limitado, conjuntado, contenido, terminado bajo su nombre, es que tiene un centro, pero ese centro está espiritualmente vacío: suele ser una estación.

La estación, vasto organismo donde se albergan a la vez los grandes trenes, los trenes urbanos, el metro, un gran almacén y todo un comercio subterráneo, la estación da al barrio esa referencia, que, en opinión de algunos urbanistas, permite a la ciudad significar, ser leída. La estación japonesa está atravesada por mil trayectos funcionales, desde el viaje hasta la compra, desde el vestido hasta la comida: un tren puede desembocar en una planta de zapatos. Destinada al comercio, al pasaje, a la par-

tida, y conteniéndolo todo, sin embargo, en un único edificio, la estación (¿habrá que llamar así a este nuevo complejo?) está limpia de ese carácter sagrado que marca ordinariamente a los grandes puntos de referencia de nuestras ciudades: catedrales, iglesias, alcaldías, monumentos históricos. Aquí la señal es del todo prosaica; sin lugar a dudas, también el mercado es a menudo un lugar central de la ciudad occidental; pero en Tokio la mercancía se disuelve en la inestabilidad de la estación: una incesante partida en lugar de una concentración; diríase que tal mercancía sólo es la materia preparatoria del paquete y que el propio paquete sólo es el pase, el billete que permite salir.

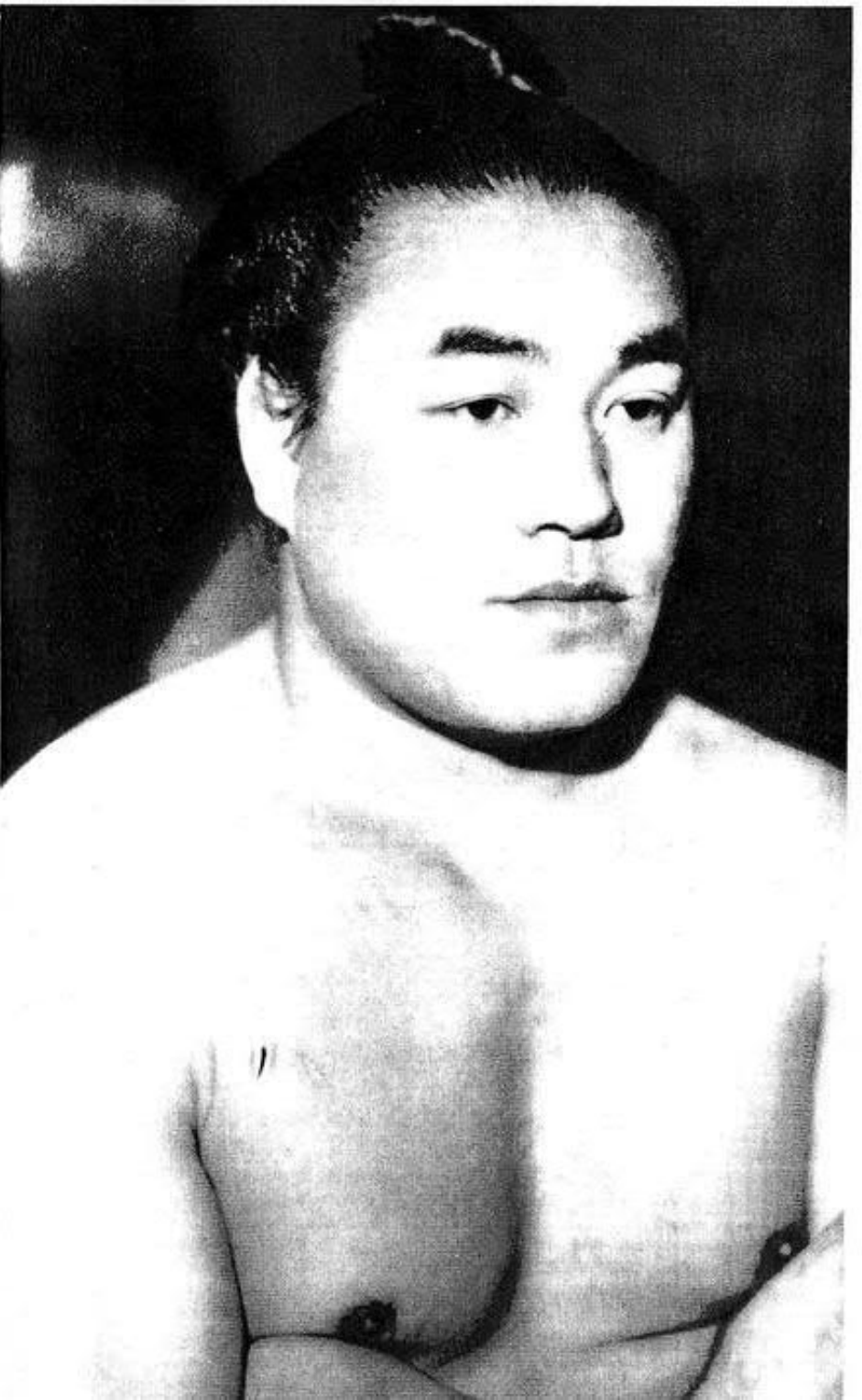
Así cada barrio se congrega en torno al agujero de su estación, punto vacío donde confluyen sus usos y sus placeres. Un día, yo decido ir a tal o cual sitio, sin otro objeto que una especie de percepción prolongada de su nombre. Sé que en Ueno encontraré una estación llena, en su superficie, de jóvenes esquiadores, pero sus subterráneos, extendidos como otra ciudad, bordeados de tenderetes, de bares populares, poblados de vagabundos, de viajeros durmiendo, hablando, comiendo en el propio suelo de los sórdidos pasillos, cumplen la esencia novelesca del bajo fondo. Muy cerca —pero

Estos luchadores forman una casta; viven aparte, llevan cabellos largos y mantienen una alimentación ritual. El combate sólo dura lo que dura un destello: el tiempo de derribar a la otra masa. Nada de crisis, nada de drama, nada de cansancio, en una palabra, nada de deporte: el signo del empuje, no la exaltación del conflicto.

otro día—, será otro barrio popular: en las calles comerciales de Asakusa (sin coches), arqueadas con flores de cerezo de papel, se venden vestidos nuevos, confortables y baratos: blusones de piel gruesa (nada de delincuencia), guantes bordados con una corona de forro negro, echarpes de lana, muy largos, que se colocan por encima de los hombros a la manera de los niños de pueblo que vuelven de la escuela, gorros de cuero, todos los pertrechos lustrosos y lanudos del típico obrero que tiene necesidad de andar caliente, corroborado por la contundencia de los grandes recipientes humeantes donde hierve a fuego lento, la sopa de

fideos. Y del otro lado del anillo imperial (vacío, como se ha dicho), se halla todavía otro barrio popular: Ikebukuro, obrero y campesino, rasposo y amigable como un gran perro bastardo. Todos estos barrios producen razas diferentes, otros cuerpos, una familiaridad nueva cada vez. Atravesar la ciudad (o penetrar en su profundidad, pues hay bajo tierra redes de bares, de tiendas, a las que se accede a veces por una simple entrada de inmueble, de tal manera que, pasada esa puerta estrecha, se descubre, suntuosa y densa, la India negra del comercio y del placer), es viajar de arriba abajo por Japón, sobreponer a la topografía la escritura de las caras. Así suena cada nombre, suscitando la idea de un pueblecito, provisto de una población tan individual como la de una tribu, cuya gran ciudad fuese la selva. Este sonido del lugar es el de la historia; pues el nombre significante no es aquí recuerdo, sino anamnesis, como si todo Ueno, todo Asakusa me vinieran de ese antiguo haikú (escrito por Bashô en el siglo XVII):

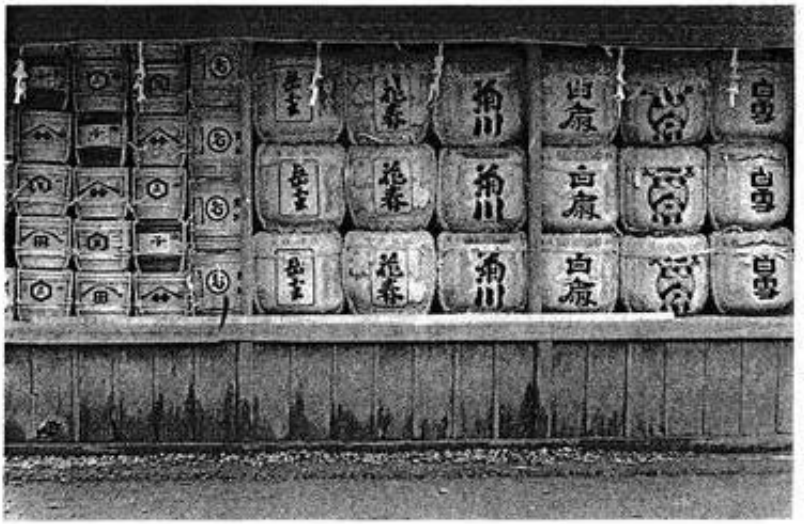
Una nube de cerezos en flor:
La campana. — ¿La de Ueno?
¿La de Asakusa?



Si los adornos, los objetos, los árboles, los rostros, los jardines y los textos, si las cosas y las maneras japonesas nos parecen pequeñas (nuestra mitología exalta lo grande, lo amplio, lo ancho, lo abierto), no lo es por razones de su talla, sino al contrario, es fruto de que todo objeto, todo gesto, incluso el más libre, el más móvil, parece *enmarcado*. La miniatura no proviene de la talla, sino de una especie de precisión con que la cosa empieza a delimitarse, a resolverse, a acabar. Esta precisión nada tiene de razonable o de moral: la cosa no es *limpia* de una manera puritana (por limpieza, franqueza u objetividad), sino más bien por un suplemento alucinatorio (análogo a la visión surgida del hachís, según Baudelaire) o por un corte que quita al objeto el penacho del sentido y aparta de su presencia, de su posición en el mundo, toda *tergiversación*. Sin embargo, ese marco es invisible: la cosa japonesa no está cercada, iluminada; no se forma mediante un claro contorno, un dibujo, al que «vinieran a relle-

nar» el color, la sombra, la pincelada; alrededor de ella, hay: *nada,* un espacio vacío que la deja mate (y, por consiguiente, a nuestros ojos: reducida, disminuida, pequeña).

Diríase que el objeto desbarata de una manera a la vez inesperada y reflexiva el espacio en el que siempre está situado. Por ejemplo: la habitación guarda límites escritos, son las esteras del suelo, las ventanas planas, los tabiques cubiertos con varillas (imagen pura de la superficie) en los que no se distinguen las puertas correderas; todo aquí es *trazo,* como si la habitación estuviera escrita de una sola pincelada. Sin embargo, en una segunda disposición este rigor se desbarata a su vez: los tabiques son



frágiles, rompibles, los muros se corren, los muebles son escamoteables, de manera que se redescubre en el cuarto japonés esa «fantasía» (de vestuario, especialmente) gracias a la cual todo japonés desarma —sin tomarse la molestia o el teatro de subvertir— el conformismo de su marco. O mejor aún: en un ramo de flores japonés, «rigurosamente construido» (según el lenguaje de la estética occidental) y cualesquiera que fueran las intenciones simbólicas de esa construcción, enunciadas en cualquier guía del Japón y en cualquier libro de arte sobre el *Ikebana,* el resultado es la circulación del aire, en el que las flores, las hojas, las ramas (palabras demasiado botánicas) no son en suma más que los tabiques, los pasillos, los corredores, delicadamente trazados según la idea de una *escasez,* que nosotros por nuestra parte disociamos de la naturaleza, como si sólo la profusión *probara* lo natural; el ramo de flores japonés tiene un volumen; obra maestra desconocida, a la manera en que lo soñaba Frenhofer, el héroe de Balzac, que quería que se pudiera pasar detrás del personaje pintado, se puede meter el cuerpo en el intersticio de sus ramas, en los huecos de su estatura, no *leerlo* (leer su simbolismo), sino rehacer el trayecto de la mano que lo ha escrito: escritura verdadera, ya que crea un volu-

men, y, al negar la lectura, que es el simple desciframiento de un mensaje (aunque fuera altamente simbólico), permite reconstruir el trazado de su trabajo. O finalmente (y sobre todo): se puede ver ya una auténtica meditación semántica en el más pequeño paquete japonés, aún sin considerar emblemático el conocido juego de las cajas japonesas, la una alojada en la otra hasta el vacío.

Geométrico, rigurosamente dibujado y a pesar de ello siempre firmado en cualquier parte por un pliegue o un nudo asimétricos, el juego con el cartón, la madera, el papel y las cintas, debido al esmero, la técnica misma de su confección, ha dejado de ser el accesorio pasajero del objeto transportado, y él mismo se convierte en objeto; el envoltorio, en sí, se consagra como algo precioso, aunque gratuito; el paquete es un pensamiento; así, en una revista vagamente pornográfica, la imagen de un joven japonés desnudo, atado con cordeles como un salchichón: la intención sádica (más ostentosa que cumplida) se absorbe ingenuamente —o irónicamente— por la práctica, no de una pasividad, sino de un arte extremo: el del paquete, la cuerda.

Sin embargo, por su misma perfección, este envoltorio, a menudo repetido (nunca se acaba

de deshacer el paquete), retrasa el descubrimiento del objeto que encierra —y que suele ser insignificante, pues es precisamente una especialidad del paquete japonés la desproporción entre la futilidad de la cosa y el lujo del envoltorio: un pastelillo, un poco de pasta azucarada de alubias, un «recuerdo» vulgar (como sabe producirlos, desgraciadamente, el Japón) son embalados con la misma suntuosidad que una joya. Diríase, en suma, que el objeto del regalo es la caja y no lo que ella contiene: multitudes de escolares, en excursión de un día, traen a sus padres un hermoso paquete que contiene no se sabe qué, como si hubieran ido muy lejos y ésta fuera una ocasión para entregarse a manos llenas a la voluptuosidad del paquete. De esta manera la caja representa al signo: como envoltura, pantalla, máscara, *vale por* lo que esconde, protege y, sin embargo, designa: *da el pego,* si se quiere tomar esta expresión en su doble sentido, monetario y psicológico [1]; pero aquello que encierra y significa, se *retrasa* por mucho tiempo, como si la función del paquete no fuera proteger en el espacio, sino remitir en el tiempo; en la envoltura es donde parece colo-

[1] dar el pego: *donner le change,* significa literalmente dar el *cambio,* de ahí la alusión al dinero. *(N. del T.)*

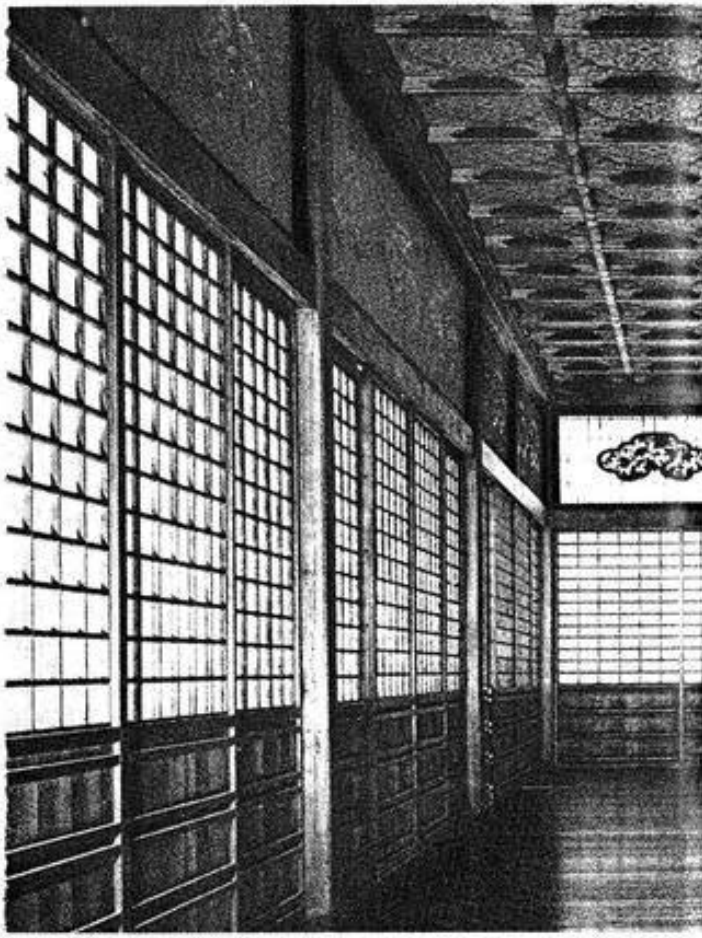
carse el trabajo de la *confección* (del hacer), mas ya por esto mismo el objeto pierde su existencia, se convierte en espejismo: de envoltorio en envoltorio, el significado huye, y cuando al fin se le atrapa (siempre hay un *algo* en el paquete, por pequeño que sea), es insignificante, irrisorio, vulgar: el placer, campo del significante, ha sido aprehendido; el paquete no está vacío, sino vaciado: encontrar el objeto que está en el paquete o el significado que está en el signo es echarlo por tierra: lo que los japoneses transportan, con una energía de hormiga, son, en suma, signos vacíos. Porque existe en el Japón una profusión de lo que se podría llamar «los instrumentos de transporte»; los hay de todas clases, de todas las formas, de todas las sustancias: paquetes, bolsos, sacos, valijas, lienzos (el *fujô:* pañuelo o bufanda campesino con el que se envuelve una cosa), todo ciudadano lleva por la calle un hatillo cualquiera, un signo vacío, enérgicamente protegido, rápidamente transportado, como si el acabado, el marco, el cerco alucinatorio que funda el objeto japonés lo destinara a una traslación generalizada. La riqueza de la cosa y la profundidad del sentido no se toleran más que al precio de una triple cualidad, impuesta a todos los objetos fabricados: que sean precisos, móviles y vacíos.

Los muñecos del *Bunraku* tienen de uno a dos metros de altura. Son pequeños hombres o mujeres con los miembros, las manos y la boca móviles; cada muñeco es movido por tres hombres visibles, que lo rodean, lo sostienen, lo acompañan: el principal sostiene la parte superior del muñeco y su brazo derecho; tiene la cara descubierta, lisa, clara, impasible, fría como *una cebolla blanca recién lavada* (Bashô); los dos ayudantes van de negro, una tela esconde su rostro; uno, enguantado pero con el pulgar descubierto, mantiene un gran manojo de hilos con los que mueve el brazo y la mano izquierdos del muñeco; el otro, reptando, sostiene el cuerpo, asegura la marcha. Estos hombres se mueven a lo largo de una fosa poco profunda, que deja ver sus cuerpos. El decorado está detrás suyo, como en el teatro. A un lado, un estrado recibe a los músicos y a los recitadores; su papel consiste en *exprimir* [2] el texto (como

[2] En francés «exprimer» equivale a «expresar» y «exprimir». *(N. del T.)*

se exprime una fruta); este texto es mitad hablado, mitad cantado; punteado con grandes golpes de plectro por los ejecutantes de shamisen, es a la vez medido y lanzado, con violencia y artificio. Sudando e inmóviles, los portavoces están sentados detrás de pequeños facistoles donde se ha colocado la gran escritura que vocalizan y cuyos caracteres verticales se perciben a los lejos, cuando pasan una página de su libreto; un tenso triángulo de tela, atado a sus hombros como una cometa, enmarca su cara, presa de todas las ansias de la voz.

El *Bunraku* practica, pues, tres escrituras separadas, que da a leer simultáneamente en tres lugares del espectáculo: la marioneta, el manipulador, el vociferador: el gesto efectuado, el gesto efectivo, el gesto vocal. La voz: apuesta real de la modernidad, sustancia particular del lenguaje, a la que se intenta por todas partes hacer triunfar. Por el contrario, el *Bunraku* tiene una idea *limitada* de la voz; no la suprime, pero le asigna una función muy definida, esencialmente trivial. En la voz del recitador vienen, en efecto, a juntarse: la declamación extremada, el trémolo, el tono sobreagudo, femenino, las entonaciones quebradas, los llantos, los paroxismos de la cólera, del lamento, de la súplica, del asombro, el pathos descomedido, toda la cocina de la emo-



Renversez l'image :
voir de plus, rien d'autre, rien.

ción, elaborada abiertamente en este cuerpo interno, visceral, cuya laringe es el músculo mediador. De nuevo este exceso no se da más que bajo el código mismo del exceso: la voz tan sólo se mueve a través de algunos signos discontinuos de tempestad; empujada fuera de un cuerpo inmóvil, triangulada por el vestido, ligada al libro que, en su atril, le guía, claveteada secamente por los golpes ligeramente desfasados (y por eso mismo impertinentes) del ejecutante de shamisen, la sustancia vocal queda escrita, discontinua, codificada, sumisa a una ironía (si se quiere quitar a esta palabra todo su sentido caústico); así, lo que la voz exterioriza, a fin de cuentas, no es lo que transmite (los «sentimientos»), sino a sí misma, a su propia prostitución; el significante no hace astutamente más que volverse del revés como un guante.

Sin ser eliminada (lo que equivaldría a una manera de censurarla, es decir, de designar su importancia), la voz es no obstante echada a un lado (escénicamente, los recitadores ocupan un estrado lateral). El *Bunraku* le da un contrapeso o, mejor, una contraseña: la del gesto. El gesto es doble: gesto emotivo en el nivel de la marioneta (la gente llora al suicidarse el muñeco-amante), acto transitivo en el nivel de los manipuladores. En nuestro arte teatral, el actor

El travesti oriental no copia a la Mujer, sino que la significa; no se impregna de su modelo, sino que se separa de su significado: la Feminidad se da a leer, no a ver: traslación, no transgresión; el signo pasa del gran papel femenino al quincuagenario padre de familia: es el mismo hombre, ¿pero dónde comienza la metáfora?

finge ejercer una acción, pero sus actos nunca son más que gestos: sobre el escenario, nada más que teatro y, sin embargo, teatro vergonzoso. El *Bunraku* (es su definición) separa el acto del gesto: muestra el gesto, deja ver el acto, expone a la vez el arte y el trabajo, reserva a cada uno de ellos su escritura. La voz (y entonces no hay ningún riesgo al dejarla alcanzar las regiones más excesivas de su gama), la voz es doblada por un vasto volumen de silencio, donde se inscriben con tanta más fineza otros rasgos, otras escrituras. Y aquí se produce un efecto inaudito: lejos de la voz y casi sin mímica, estas escrituras silenciosas, transitiva una, la otra gestual, crean una exaltación tan especial, quizá, como la hiperestesia intelectual que se le atribuye a ciertas drogas. Al estar la palabra, si puede decirse, amasada del lado de la representación y no ya purificada (el *Bunraku* no tiene ninguna intención ascética), las sustancias engomadas del teatro occidental se disuelven: la emoción no inunda, no sumerge, se hace lectura, los estereotipos desaparecen sin que, por ello el espectáculo se vuelque en la originalidad, el «hallazgo». Todo esto se asemeja, por supuesto, al efecto de distanciamento recomendado por Brecht. El *Bunraku* hace comprensible el funcionamiento de esta distancia,

Le Signe est une fracture
qui ne s'ouvre jamais que sur le visage
d'un autre signe.

reputada entre nosotros como imposible, inútil o irrisoria, y abandonada con diligencia, aunque Brecht la haya situado muy precisamente en el centro de la dramaturgia revolucionaria (lo que explica esto claramente): gracias a la discontinuidad de los códigos, a esa cesura impuesta a los diferentes rasgos de la representación, de manera que la copia elaborada sobre el escenario no sea en absoluto destruida, sino como quebrada, estriada, sustraída al contagio metonímico de la voz y del gesto, del alma y del cuerpo, que impregna a nuestro comediante.

Espectáculo total, pero dividido, el *Bunraku* excluye, lógicamente, la improvisación: volver a la espontaneidad sería volver a los estereotipos con los que nuestra «profundidad» está constituida. Como Brecht lo había visto, aquí reina la *cita,* la pizca de escritura, el fragmento de código, pues ninguno de los promotores de la representación puede tomar a favor de su propia persona algo que él no ha sido el único en escribir. Como en el texto moderno, el trenzado de códigos, de referencias, de constataciones desligadas, de gestos antológicos, multiplica la línea escrita, no en virtud de alguna llamada metafísica, sino por el juego de una combinatoria que se abre en el espacio entero del teatro: lo que comienza uno, lo continúa el otro, sin descanso .

Animado / inanimado

Al versar sobre una antinomia fundamental, la de lo *animado/inanimado*, el *Bunraku* la trastorna, la desvanece sin provecho para ninguno de sus términos. Entre nosotros, la marioneta (el polichinela, por ejemplo) cumple la función de ofrecer al actor el espejo de su contrario; anima lo inanimado, pero es para manifestar mejor su degradación, la indignidad de su inercia; caricatura de la «vida», la marioneta afirma con ello los límites *morales* y pretende confinar la belleza, la verdad, la emoción en el cuerpo vivo del actor, el cual, sin embargo, hace de este cuerpo una mentira. El *Bunraku*, por su parte, no marca al actor, nos libera de él. ¿Cómo? Precisamente por una reflexión sobre el cuerpo humano que la materia inanimada realiza aquí con muchísimo más rigor y estremecimiento que el cuerpo animado (dotado de un «alma»). El actor occidental (naturalista) nunca es bello; su cuerpo exige esencia psicológica y no plástica: es una colección de órganos, una musculatura de pasiones, cada una de cuyas ac-

INSTITUTO DE INVESTIGA

ciones (voz, mimos, gestos) está sujeta a una especie de ejercicio gimnástico; pero por un giro propiamente burgués, aunque el cuerpo del actor está construido según una división de esencias pasionales, pide a la psicología la coartada de una unidad orgánica, la de la «vida»: es el actor quien aquí es marioneta, a despecho de la trabazón de su juego, cuyo modelo no es la caricia, sino solamente la «verdad» visceral.

El fundamento de nuestro arte teatral es en efecto, mucho menos la ilusión de la realidad que la ilusión de la totalidad: periódicamente, de la *choreia* griega a la ópera burguesa, concebimos el arte lírico como la simultaneidad de varias expresiones (representada, cantada, mímica), cuyo origen es único, indivisible. Este origen es el cuerpo, y la totalidad reclamada tiene por modelo a la unidad orgánica: el espectador occidental es antropomorfo; en él, el gesto y la palabra (sin hablar del canto) no forman más que una sola textura, conglomerada y lubricada como un músculo único que hace actuar a la expresión, pero jamás la divide: la unidad del movimiento y de la voz produce lo que representa; dicho de otro modo, en esta unidad se constituye la «persona» del personaje, es decir, el actor. De hecho, bajo sus apariencias «vivas» y «naturales», el actor occidental preserva

la división de su cuerpo y, por tanto, la alimentación de nuestros fantasmas: aquí la voz, allá la mirada, acullá el porte, son erotizados, ya como trozos del cuerpo, ya como fetiches. La marioneta occidental (bien visible en Polichinela) asimismo también es un subproducto fantasmagórico: como reducción, reflejo que rechina en su dependencia al orden humano, es requerida incesantemente por un simulacro caricaturizado, no vive como un cuerpo total, totalmente estremecedor, sino como una porción rígida del actor del que procede; como autómata, la marioneta todavía es un trozo de movimiento, sacudida, tirón, esencia de discontinuidad, proyección descompuesta de gestos del cuerpo; en fin, como muñeco, reminiscencia del pedazo de trapo, del vendaje genital, la marioneta es la «cosita» fálica («das Kleine») caída del cuerpo para convertirse en fetiche.

Puede ser que la marioneta japonesa guarde algo de este origen fantasmagórico; pero el arte del *Bunraku* le imprime un carácter diferente; el *Bunraku* no ambiciona «animar» un objeto inanimado para dar vida a un trozo del cuerpo, un recorte de hombre, al tiempo que le mantiene su vocación de «parte»; no es el simulacro del cuerpo lo que busca, sino, si puede decirse, su abstracción sensible. Todo lo que nosotros

atribuimos al cuerpo total y que está negado a nuestros actores so pretexto de una unidad orgánica, «viviente», el hombrecito del *Bunraku* lo reúne y lo dice sin mentira alguna: la fragilidad, la discreción, la suntuosidad,la degradación inaudita, el abandono de toda trivialidad, el fraseado melódico de los gestos, en una palabra, las cualidades mismas que los sueños de la teología antigua concertaban en el cuerpo glorioso, a saber: la impasibilidad, la claridad, la agilidad, la sutileza, he aquí lo que el *Bunraku* cumple, he aquí cómo convierte al cuerpo-fetiche en cuerpo amable, he aquí cómo niega la antinomia de lo *animado/inanimado* y prescinde del concepto que se esconde detrás de toda *animación* de la materia, y que es sencillamente el «alma».

Dentro / fuera

Tómese el teatro occidental de los últimos siglos: su función es esencialmente la de manifestar lo que es considerado secreto (los «sentimientos», las «situaciones», los «conflictos»), escondiendo por completo el artificio mismo de la manifestación (la maquinaria, la pintura, el afeite, los focos de luz). El escenario a la italiana es el espacio de esta farsa: allí ocurre todo en un interior subrepticiamente abierto, sorprendido, espiado, saboreado por un espectador agazapado en la sombra. Ese espacio es teológico, es el de la Falta: por un lado, en una luz que él finge ignorar, el actor, es decir, el gesto y la palabra; por otro, en la noche, el público, es decir, la conciencia.

El *Bunraku* no subvierte directamente la relación entre la sala y el escenario (aunque las salas japonesas sean infinitamente menos confinadas, menos sofocantes, menos pesadas que las nuestras); lo que altera más profundamente es el lazo motor que va del personaje al actor y que siempre es concebido, entre nosotros,

como la vía expresiva de una interioridad. Es preciso remarcar que los agentes del espectáculo, en el *Bunraku*, son a la vez visibles e impasibles; los hombres de negro se afanan en torno a un muñeco, pero sin ninguna afectación de habilidad o de discreción y, si puede decirse, sin demagogia publicitaria alguna; silenciosos, rápidos, elegantes, sus actos son eminentemente transitivos, operativos, coloreados de esa mezcla de fuerza y sutilidad, que denota la gestualidad japonesa y que es como la envoltura estética de la eficacia; en cuanto al actor principal, su cabeza está descubierta; lisa, desnuda, sin afeite, lo que le confiere un aspecto civil (no teatral), su cara se ofrece a la lectura de los espectadores; pero lo que de un modo preciso y cuidadoso es dado a leer es que no hay nada ahí que leer; se encuentra de nuevo aquí esa exención de sentido que apenas podemos comprender, ya que, entre nosotros, atacar el sentido es esconderlo o invertirlo, pero jamás ausentarlo. Con el *Bunraku*, los principios del teatro son expuestos en su vacío. Eso que se expulsa del escenario es la histeria, es decir, el teatro en sí mismo; y lo que se coloca en su lugar es la acción necesaria para la producción del espectáculo: el trabajo substituye a la interioridad.

Es, por tanto, vano preguntarse, como lo hacen algunos europeos, si el espectador puede olvidar o no la presencia de los manipuladores. El *Bunraku* no practica ni la ocultación ni la manifestación enfática de sus resortes; asimismo desembaraza la animación del comediante de todo relente sagrado y abole el lazo metafísico que Occidente no puede impedir establecer entre el alma y el cuerpo, la causa y el efecto, el motor y la máquina, el agente y el actor, el Destino y el hombre, Dios y la criatura: si el manipulador no se esconde, ¿por qué, cómo se quiere hacer de él un dios? En el *Bunraku*, la marioneta no se sostiene por hilo alguno. Nada de hilo, por tanto nada de metáfora, nada de Destino; como la marioneta no imita ya a la criatura, el hombre tampoco es ya una marioneta entre las manos de la divinidad, el *dentro* no rige ya el *fuera*.

¿Por qué en Occidente la urbanidad se mira con suspicacia? ¿Por qué la cortesía pasa por una distancia (si no, incluso, una huida) o una hipocresía? ¿Por qué una relación «informal» (como se dice aquí con gula) es más deseable que una relación codificada?

Los malos modales de Occidente reposan sobre una cierta mitología de la «persona». Topológicamente, al hombre occidental se le considera doble, compuesto de un «exterior», social, fáctico, falso, y de un «interior» personal, auténtico (lugar de la comunicación divina). Según este dibujo, la «persona» humana es ese lugar lleno de naturaleza (o de divinidad, o de culpabilidad), rodeado, cercado por una envoltura social poco estimada: el gesto educado (cuando se postula) es el signo de respeto intercambiado de una plenitud a otra, a través del límite mundano (es decir, a pesar de y por intermediación de ese límite). Sin embargo, cuando lo que se juzga respetable es el interior de la «persona», es lógico reconocer mejor a esta

Qui salue qui ?

persona denegando todo interés por su envoltura mundana: es pues la relación pretendidamente franca, brutal, desnuda, mutilada (ha de pensarse) de toda señalización, indiferente a todo código intermediario, la que respetará mejor el precio individual del otro: ser maleducado es ser verdadero, dice lógicamente la moral occidental. Pues si existe una «persona» humana (densa, plena, centrada, sagrada) es a ella sin duda a quien, en un primer movimiento, se pretende saludar (con la cabeza, con los labios, con el cuerpo); pero mi propia persona, al entrar inevitablemente en lucha con la plenitud del otro, no podrá hacerse reconocer más que alejando toda mediación de lo fáctico y afirmando con ello la integridad (palabra justamente ambigua: física y moral) de su «interior»; y en un segundo tiempo, reduciré mi saludo, fingiré hacerlo natural, espontáneo, desenvuelto, purificado de todo código: seré apenas gentil, o gentil según una fantasía aparentemente inventada, como la princesa de Parma (en Proust), que señalaba la amplitud de sus rentas y la altura de su rango (es decir, su modo de estar «llena» de cosas y de constituirse en persona), no por la rigidez distante del trato, sino por la «simplicidad» voluntaria de sus maneras: cuán simple soy, cuán gentil, cuán franco, cuán *al-*

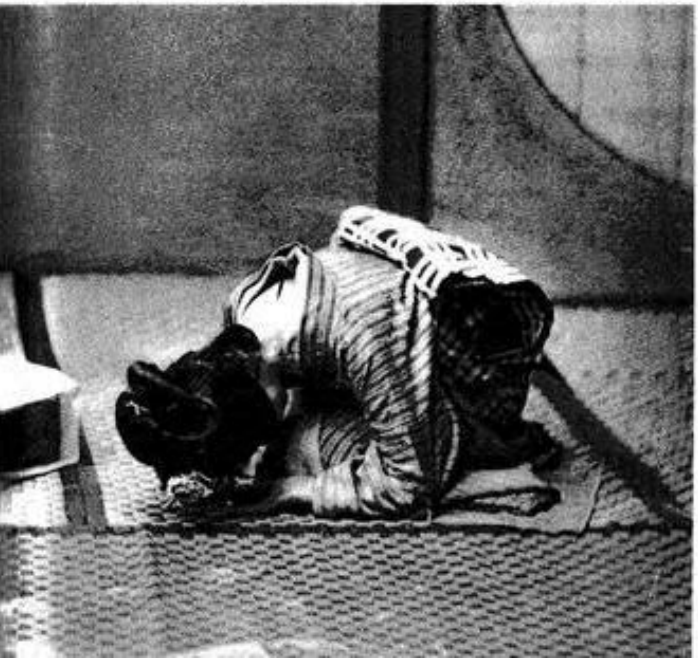
guien, he aquí lo que dicen los malos modales de Occidente.

La otra urbanidad, por la minucia de sus códigos, el grafismo puro de sus gestos, incluso cuando se nos aparece exageradamente respetuosa (es decir, a nuestros ojos, «humillante») porque la leemos según nuestra costumbre por una metafísica de la persona, esta urbanidad es un cierto ejercicio del vacío (como puede esperarse de un código fuerte, pero que «nada» significa). Dos cuerpos se inclinan muy abajo uno delante del otro (manteniendo siempre los brazos, las rodillas, la cabeza en un lugar regulado), según grados de profundidad sutilmente codificados. O bien (sobre una imagen antigua): para ofrecer un regalo, yo me agacho, encorvado hasta la incrustación, y para responderme, mi pareja hace otro tanto: una misma línea rasa, la del suelo, reúne al que ofrece, al que recibe y el objeto del protocolo, caja que tal vez no tenga nada —o muy poca cosa—; una especie de forma gráfica (inscrita en el espacio de la habitación) se da en el acto del intercambio, en el que, por esta forma, se anula toda avidez (el regalo queda suspendido entre dos desapariciones). El saludo puede aquí sustraerse a toda humillación o a toda vanidad, porque literalmente no saluda a nadie; no es el signo de una

comunicación, vigilada, condescendiente y precavida, entre dos autarquías, dos imperios personales (reinando cada uno sobre su Yo, pequeña propiedad cuya «llave » posee); no es más que el trazo de una red de formas donde nada se para, ni se traba, ni es profundo. *¿Quién saluda a quién?* Sólo una pregunta así justifica el saludo, lo inclina hasta la reverencia, el aplastamiento, hace triunfar en él, no al sentido, sino al grafismo, y da a una postura que nosotros leemos como excesiva, la moderación misma de un gesto en el que todo significado está inevitablemente ausente. *La Forma es Vacío*, dice —y repite— un término budista. Eso es lo que enuncian, a través de una práctica de las formas (término cuyo sentido plástico y sentido mundano aquí son indisociables), la urbanidad del

saludo, la curvatura de dos cuerpos que se escriben pero no se postran. Nuestras costumbres de hablar son muy viciosas, ya que si yo digo que allá la urbanidad es una religión, hago entender que hay en ella un algo de sagrado; la expresión debe de ser desligada de toda forma que sugiera que la religión allá no es más que una urbanidad, o mejor dicho: que la religión ha sido reemplazada por la urbanidad.

Le cadeau est seul :
il n'est touché
ni par la générosité
ni par la reconnaissance,
l'âme ne le contamine pas.



El haikú tiene esa propiedad algo fantasmagórica por la cual uno se imagina que la puede hacer uno mismo con facilidad. Se dice: qué más accesible a la escritura espontánea que esto (de Buson):

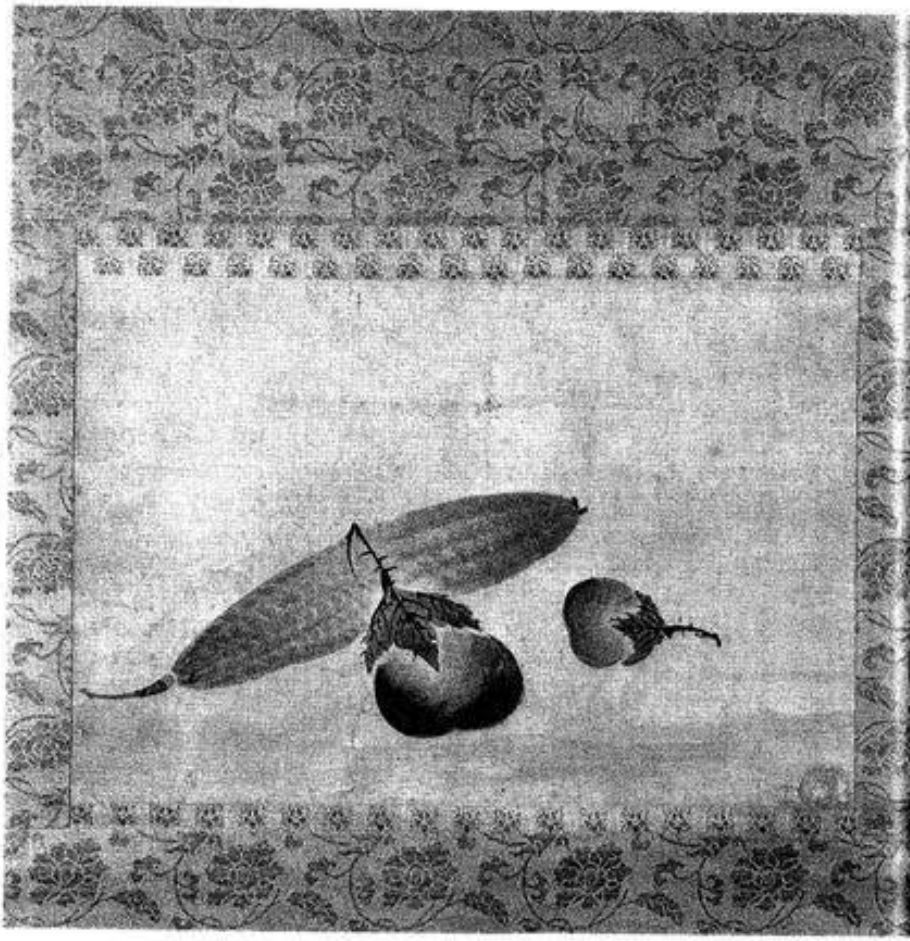
La tarde, el otoño,
pienso tan sólo
en mis padres.

El haikú da envidia: cuántos lectores occidentales han soñado con pasearse por la vida con un cuadernillo en la mano, anotando aquí y allá «impresiones», cuya brevedad garantizaría la perfección, cuya simplicidad demostraría la profundidad (en virtud de un doble mito, por un lado clásico, que hace de la concisión una prueba del arte, por otro lado romántico, que atribuye una prima de verdad a la improvisación). Siendo completamente inteligible, el haikú no quiere decir nada, y es a causa de esta condición doble por lo que parece estar ofre-

ciéndose al sentido, de un modo particularmente disponible, servicial, como un huésped educado que permite instalarnos cómodamente en su casa, con nuestras manías, nuestros valores, nuestros símbolos; la «ausencia» del haikú (como se dice tanto de un espíritu irreal como de un propietario que ha salido de viaje) apela a la subordinación, a la ruptura, en una palabra, de la mayor codicia: la del sentido. Este sentido precioso, vital, deseable como la fortuna (azar y dinero), el haikú, libre de molestias métricas (en las traducciones que tenemos), parece suministrárnoslo con profusión, barato y por encargo; en el haikú, podría decirse, el símbolo, la metáfora, la lección, no cuestan casi nada; apenas algunas palabras, una imagen, un sentimiento —aquello que nuestra literatura exige ordinariamente de un poema, de un desarrollo o (en el género breve) de un pensamiento cincelado, en suma, de un largo trabajo retórico—. También el haikú parece dar a Occidente unos derechos que su literatura le niega y unas comodidades que ella le escatima. Vosotros tenéis derecho, dice el haikú, a ser fútiles, cortos, ordinarios, encerrad lo que veis, lo que sentís en un tenue horizonte de palabras, y os parecerá interesante; tenéis derecho a fundar por vosotros mismos (y a partir de voso-

tros mismos) vuestra propia relevancia; vuestra frase, cualquiera que fuere, enunciará una lección, liberará un símbolo, seréis profundos; con el menor costo vuestra escritura estará *llena*.

Occidente impregna cualquier cosa de sentido, al modo de una religión autoritaria que im-



pusiera el bautismo por poblaciones; los objetos de lenguaje (hechos con la palabra) son evidentemente conversos de pleno derecho: el sentido primero de la lengua apela, metonímicamente, al sentido segundo del discurso, y esta apelación tiene valor de obligación universal. Tenemos dos medios de evitar en el discurso la infamia del sin-sentido y sometemos sistemáticamente la enunciación (en una contención enajenada de toda nulidad que pudiera dejar ver el vacío del lenguaje) a una u otra de estas *significaciones* (o fabricaciones activas de signos): el símbolo y el razonamiento, la metáfora y el silogismo. El haikú, cuyas proposiciones siempre son simples, corrientes, en una palabra, *aceptables* (como se dice en lingüística), es atraído por uno u otro de estos dos imperios del sentido. Como es un «poema», se le afilia a esa parte del código general de los sentimientos que se llama «la emoción poética» (la Poesía es para nosotros el significante de lo «difuso», de lo «inefable», de lo «sensible», es la clasificación de las impresiones inclasificables); se habla de «emoción concentrada», de «anotación sincera de un instante de élite» y, sobre todo, de «silencio» (siendo el silencio para nosotros signo de algo lleno de lenguaje). Si uno (Jôco) escribe:

¡Cuántas personas
han pasado a través de la lluvia de otoño
por el puente de Seta!

se ve ahí la imagen del tiempo que huye. Si otro (Bashô) escribe:

Llego por el sendero de la montaña.
¡Ah! ¡Esto es maravilloso!
¡Una violeta!

es que ha encontrado un ermitaño budista, «flor de virtud»; y así sucesivamente. Ni un rasgo que no sea investido por el comentarista occidental de una carga simbólica. O bien se quiere a toda costa ver en el terceto del haikú (sus tres versos de cinco, siete y cinco sílabas) un dibujo silogístico en tres tiempos (la subida, la suspensión, la conclusión):

La vieja charca:
una rana salta dentro:
¡oh!, el ruido del agua.

(en este singular silogismo, la inclusión es obligada: es necesario, para estar en él contenida, que la menor salte en la mayor). Bien entendido, si se renuncia a la metáfora o al silogismo,

el comentario se haría imposible: hablar del haikú sería pura y simplemente repetirlo. Lo que hace inocentemente un comentarista de Bashô:

Ya son las cuatro...
Me he levantado nueve veces
para admirar la luna.

«La luna es tan bella, dice, que el poeta se levanta y se vuelve a levantar una y otra vez para contemplarla en su ventana.» Descifradoras, formalizadoras o tautológicas, las vías de interpretación, destinadas entre nosotros a *traspasar* el sentido, es decir, a penetrarlo por fractura —y no a sacudirlo, a dejarlo caer, como el rumiante de absurdos que debe de ser el ejercitante Zen, cara a su *koan*—, no pueden, pues, sino estropear el haikú, ya que el trabajo de lectura que está ligado a él ha de suspender el lenguaje, no provocarlo: empresa cuya necesidad y dificultad parecía conocer muy bien el maestro del haikú, Bashô:

¡Cuán admirable es
aquél que no piensa: «La Vida es efímera»
al ver un relámpago!

La exención del sentido

Todo el Zen sostiene una guerra contra la prevaricación del sentido. Sabido es que el budismo frustra la vía fatal de cualquier aserción (o de cualquier negación) al recomendar no ser cogido jamás en las cuatro proposiciones siguientes: *Esto es A — esto no es A — esto es a la vez A y no-A — esto no es ni A ni no-A.* Ahora bien, esta cuádruple posibilidad corresponde al paradigma perfecto, tal como lo ha construido la lingüística estructural *(A—no-A—ni A ni no-A (grado cero)—A y no-A (grado complejo);* dicho de otro modo, la vía budista es precisamente la del sentido obstruido: el arcano mismo de la significación, a saber, el paradigma, se vuelve *imposible.* Cuando el Sexto Patriarca da sus instrucciones concernientes al *mondo,* ejercicio de la pregunta-respuesta, recomienda, para enredar el funcionamiento paradigmático, una vez propuesto un término, desviarse hacia su término contrario *(Si, preguntándoos, alguno os interroga sobre el ser, responded por el no-ser. Si os pregunta sobre el*

no-ser, responded por el ser. Si os pregunta sobre el hombre ordinario, responded hablándole del sabio, etc...), de manera que aparezca la ridiculez del escape paradigmático y el carácter mecánico del sentido. A donde se apunta (por una técnica mental cuya precisión, paciencia, refinamiento y saber atestiguan hasta qué punto para el pensamiento oriental es difícil la noción tajante del sentido) es al fundamento del signo, a saber: la clasificación *(maya);* constreñido en la clasificación por excelencia, la del lenguaje, el haikú actúa por lo menos con vistas a obtener un lenguaje plano, que nada fundamenta (como es indefectible en nuestra poesía) en capas superpuestas de sentido, lo que se podría llamar el «hojaldre» de los símbolos. Cuando se nos dice que fue el ruido de la rana lo que despertó a Bashô a la verdad del Zen, se puede entender (aunque esto sea todavía una manera de hablar demasiado occidental) que Bashô descubrió en ese ruido, no ciertamente el motivo de una «iluminación», de una hiperestesia simbólica, sino más bien un final del lenguaje: hay un momento en el que el lenguaje cesa (momento obtenido a base de un refuerzo de ejercicios), y es este corte sin eco lo que instituye a la vez la verdad del Zen y la forma, breve y vacía, del haikú. La negación del «de-

sarrollo» es aquí radical, ya que no se trata de detener el lenguaje sobre un silencio pesado, lleno, profundo, místico, ni siquiera sobre un vacío del alma que se abriera a la comunicación divina (el Zen no tiene Dios); lo que se propone no debe desarrollarse ni en el discurso ni al final del discurso; lo que se propone es *mate*, y todo lo que puede hacerse con ello es tamizarlo; he aquí lo que se recomienda al ejercitante que trabaja un *koan* (o anécdota que le es propuesta por su maestro): no resolverlo, como si tuviera un sentido, ni siquiera percibir su absurdo (que sigue siendo un sentido), sino rumiarlo «hasta que se caigan los dientes». Todo el Zen, del cual el haikai no es más que la rama literaria, aparece así como una inmensa práctica destinada a *detener el lenguaje*, a romper esa especie de radiofonía interior que emana continuamente en nosotros, hasta en nuestro sueño (tal vez por esto se impide dormir a los ejercitantes), a vaciar, a pasmar, a secar la cháchara incontenible del alma; y quizás eso que se llama, en el Zen, *satori*, y que los occidentales no pueden traducir más que por palabras vagamente cristianas *(iluminación, revelación, intuición)* sólo sea una suspensión pánica del lenguaje, lo blanco que eclipsa en nosotros el reino de los Códigos, la fractura de esa letamía interior que

constituye nuestra persona; y si este estado de *no-lenguaje* es una liberación, lo es porque para la experiencia budista, la proliferación de pensamientos segundos (el pensamiento del pensamiento), o si se prefiere, el suplemento infinito de significados supernumerarios —circu-lo en el que el lenguaje en sí es el depositario y el modelo—, aparece como un bloqueo: por el contrario, la abolición del segundo pensamiento es lo que rompe el infinito vicioso del lenguaje. En todas estas experiencias, según parece, no se pretende aplastar el lenguaje bajo el silencio místico de lo inefable, sino *medirlo*, parar esa peonza verbal que arrastra en su giro el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas. En suma, lo que se ataca es al símbolo como operación semántica.

En el haikú, la limitación del lenguaje es objeto de un cuidado para nosotros inconcebible, pues no es cuestión de concisión (es decir, de abreviar el significante sin disminuir la densidad del significado), sino por el contrario, obrar sobre la raíz misma del sentido, para lograr que este sentido no huya, no se interiorice, no se haga implícito, ni se descuelgue ni divague en el infinito de las metáforas, en las esferas del símbolo. La brevedad del haikú no es formal; el haikú no es un pensamiento rico reducido a

una forma breve, sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa. La medida del lenguaje es lo más impropio para Occidente; no es cuestión de que se haga demasiado largo o demasiado corto, sino de que toda su retórica le obliga a desproporcionar el significante y el significado, ya sea «diluyendo» al segundo bajo las olas habladoras del primero, ya sea «profundizando» la forma hacia las regiones implícitas del contenido. La justedad del haikú (que de ningún modo es pintura exacta de lo real, sino adecuación del significante y del significado, supresión de los márgenes, rebasamientos o intersticios que de ordinario exceden o perforan la relación semántica), esa justedad tiene evidentemente algo de musical (música de sentidos, y no forzosamente de sonidos): el haikú posee la pureza, la esfericidad y el vacío mismos de una nota musical; tal vez sea por esta razón por lo que se dice dos veces, con eco; decir esa palabra exquisita sólo una vez sería agarrar un sentido en la sorpresa, en la punta, en lo súbito de la perfección; decirlo varias veces sería postular que el sentido está por descubrir, fingir la profundidad; entre los dos extremos, ni singular ni profundo, el eco no hace sino subrayar la nulidad del sentido.

El incidente

El arte occidental transforma la «impresión» en descripción. El haikú jamás describe; su arte es contra-descriptivo, en la medida en que cualquier estado de las cosas se convierte inmediata, obstinada, victoriosamente en una esencia de frágil aparición: momento literalmente «insostenible», en el que las cosas, si bien no son ya más que lenguaje, se van a metamorfosear en palabra, van a pasar de un lenguaje a otro y a constituirse como el recuerdo de ese futuro, por ello mismo anterior. Porque, en el haikú, no es solamente el acontecimiento propiamente dicho lo que predomina,

(Vi las primeras nieves.
Aquella mañana olvidé
lavarme la cara.)

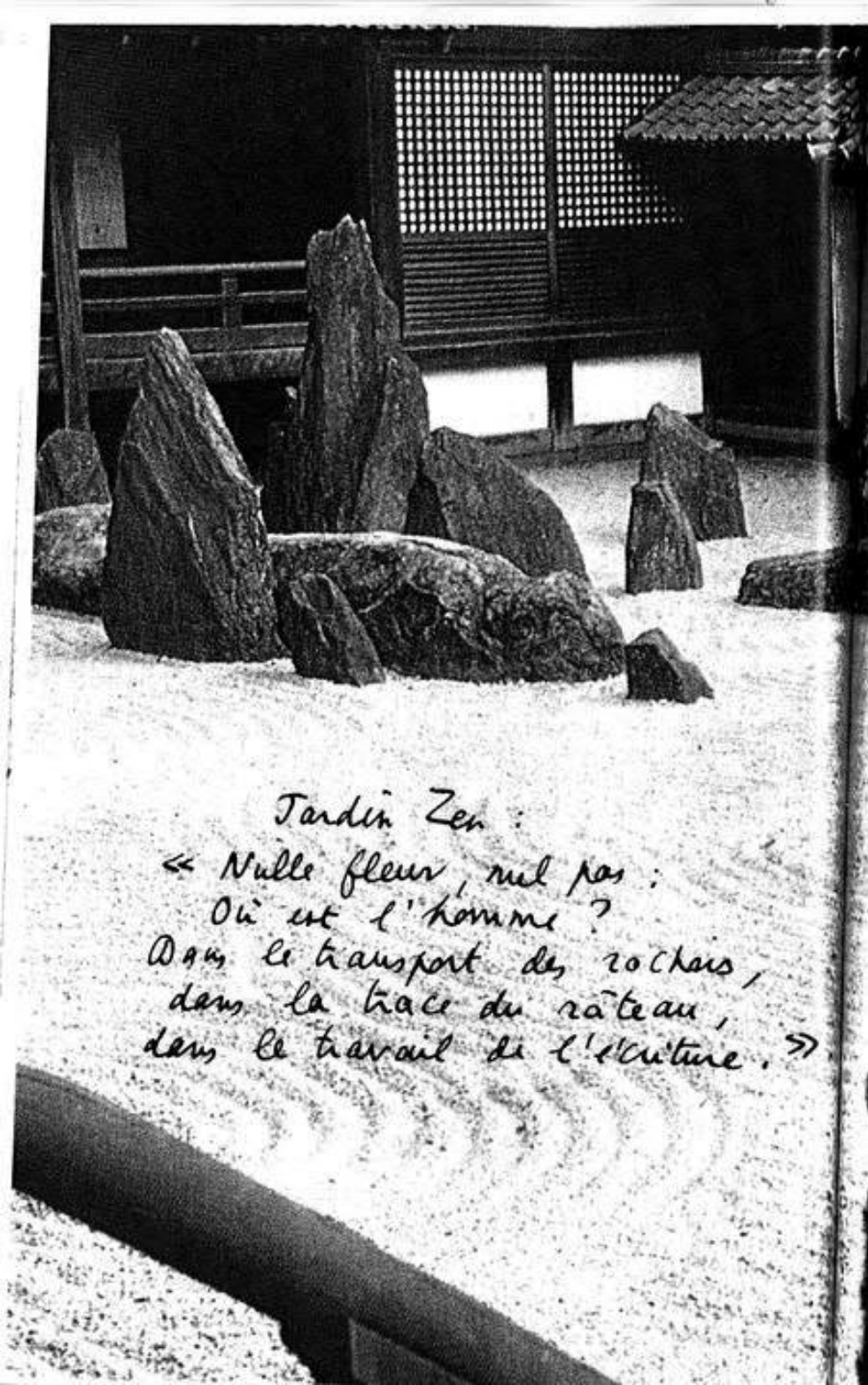
sino que, incluso aquello que nos parecería tener vocación de pintura, de cuadrito —como tanto abunda en el arte japonés—, igual que este haikú de Shiki:

Con un toro a bordo,
un barquito cruza el río,
a través de la lluvia de la tarde.

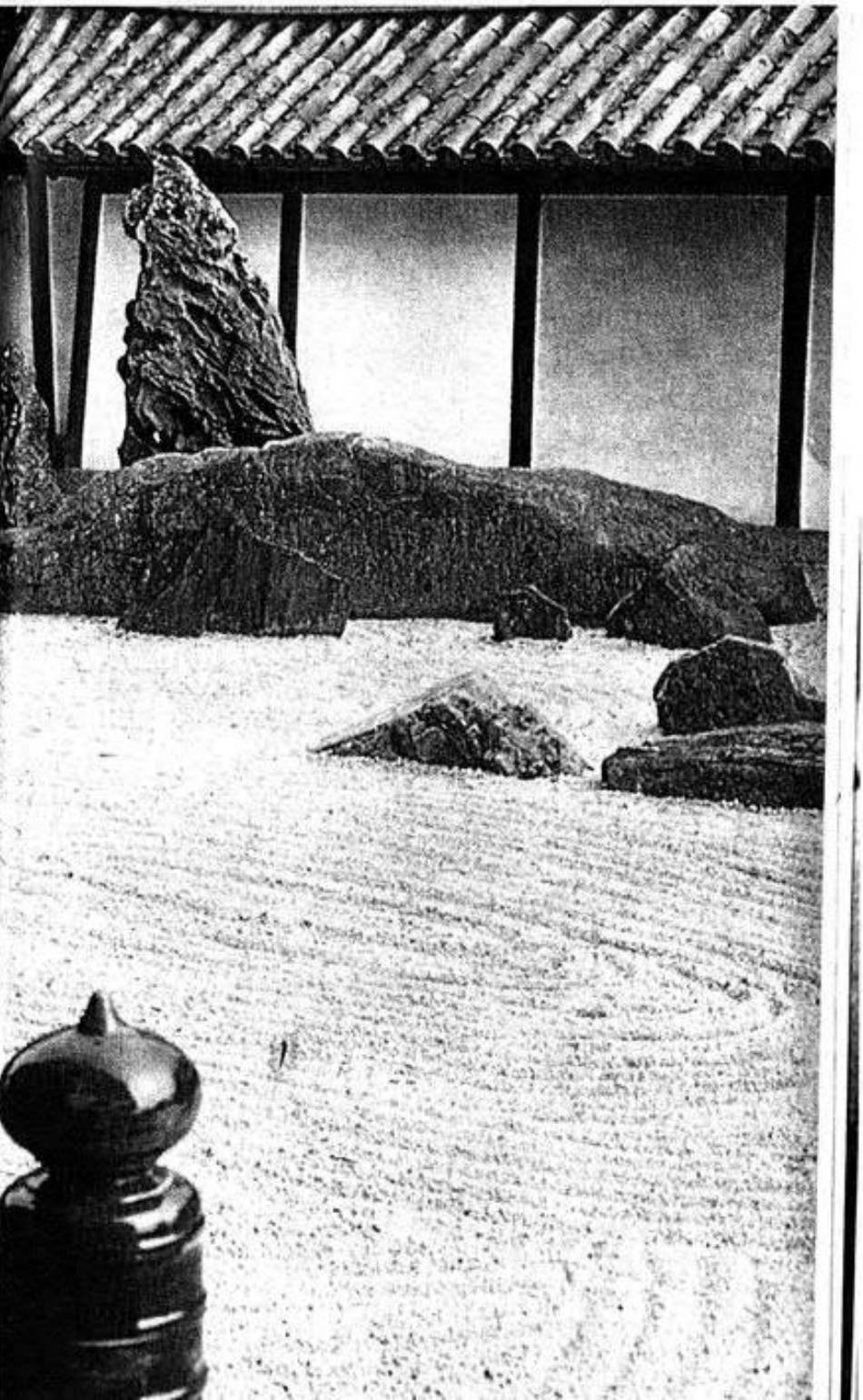
se convierten o no es más que una especie de acento absoluto (como recibe cualquier cosa, fútil o no, en el Zen), un ligero pliegue en el que se ha pellizcado, prestamente la página de la vida, la seda del lenguaje. La descripción, género occidental, posee su garantía espiritual en la contemplación, inventario metódico de las formas atributivas de la divinidad o de los episodios del relato evangélico (con Ignacio de Loyola, el ejercicio de la contemplación es esencialmente descriptivo); el haikú, por el contrario, articulado sobre una metafísica sin sujeto y sin dios, corresponde al *Mu* budista, al *satori* Zen, que no son en ningún momento descenso iluminativo de Dios, sino «despertar ante el hecho», aprehensión de las cosas como acontecimiento y no como sustancia, alcance de ese borde anterior del lenguaje, contiguo a la calidad mate (por otra parte totalmente restrospectiva, reconstruida) de la aventura (lo que acaece al lenguaje, más que al sujeto).

El número, la dispersión de los haikús, por un lado; la brevedad, el hermetismo de cada uno de ellos, por otro, parecen dividir, clasifi-

car el mundo hasta el infinito, constituir un espacio de fragmentos puros, una polvareda de acontecimientos que, por una especie de desherencia de la significación, ni puede ni debe coagular, construir, dirigir, terminar nada. Porque el tiempo del haikú no tiene sujeto: la lectura no posee otro *yo* que la totalidad de los haikús cuyo *yo,* por refracción infinita, no es más que el lugar de lectura; según una imagen propuesta por la doctrina Hua-Yen, se podría decir que el cuerpo colectivo de los haikús es una red de diamantes, en la que cada diamante refleja a todos los demás y así sucesivamente, hasta el infinito, sin que nunca haya que mantener un centro, un núcleo primero de irradiación (para nosotros, la imagen más justa de este rebote sin motor y sin puentes, de este juego de destellos sin origen, sería la del diccionario, en el que la palabra no puede definirse más que por otras palabras). En Occidente, el espejo es un objeto esencialmente narcisista: el hombre sólo piensa en el espejo para mirarse en él; pero en Oriente, según parece, el espejo está vacío; es símbolo incluso del vacío de símbolos *(El espíritu del hombre perfecto,* dice un maestro del Tao, *es como un espejo. No coge nada pero tampoco rechaza nada. Recibe, pero no conserva):* el espejo sólo capta otros espejos, y esta reflexión



Jardin Zen :
« Nulle fleur, nul pas :
Où est l'homme ?
Dans le transport des rochers,
dans la trace du râteau,
dans le travail de l'écriture. »



infinita es el vacío mismo (que, como se sabe, es la forma). Así, el haikú nos trae a la memoria lo que nunca nos es dado; en él *reconocemos* una repetición sin origen, un acontecimiento sin causa, una memoria sin persona, una palabra sin ligaduras.

Lo que digo aquí sobre el haikú, podría decirlo también de todo lo que *acaece* cuando se viaja por ese país que acá se llama el Japón. Porque allí, en la calle, en un bar, en un almacén, en un tren, siempre *ocurre* algo. Ese algo —que es etimológicamente una aventura— es de orden infinitesimal: una incongruencia del vestido, un anacronismo de la cultura, una libertad de comportamiento, una falta de lógica en el itinerario, etc. Hacer recuento de estos acontecimientos sería una empresa sisífica, ya que sólo brillan en el momento en que se los *lee*, en la escritura viva de la calle, y Occidente no podría decirlos espontáneamente salvo cargándolos con el sentido mismo de su distancia: habría que hacer, precisamente, un haikú para ellos, y éste es un lenguaje que nos está negado. Puede añadirse a esto que esas aventuras ínfimas (cuya acumulación, a lo largo de un día, provoca una especie de embriaguez erótica) nunca tienen nada de pintoresco (lo pintoresco japonés nos es indiferente, porque se ha des-

prendido de lo que constituye la especialidad propia del Japón, que es su modernidad), ni de novelesco (no se prestan en absoluto a la verborrea que haría de ellas relatos o descripciones); lo que dan a *leer* (yo soy allí un lector, no un visitante) es la rectitud del trazo, sin estela, sin margen, sin vibración; tantos comportamientos menudos (del vestido a la sonrisa), que entre nosotros, debido al narcisismo inveterado de Occidente, no son más que signos de una certidumbre henchida, se convierten, entre los japoneses, en simples modos de transitar, de trazar algo inesperado en la calle: porque la seguridad y la independencia del gesto no remiten a una afirmación del yo (a una «suficiencia»), sino solamente a un modo gráfico de existir; de tal manera que el espectáculo de la calle japonesa (o, más ampliamente, del lugar público), excitante como el producto de una estética secular, de la que ha sido separada toda vulgaridad, jamás es deudora de una teatralidad (de una histeria) de los cuerpos, sino, una vez más, de esa escritura *alla prima*, donde el esbozo y el lamento, la tosquedad y la corrección son igualmente imposibles, ya que el rasgo, liberado de la imagen presuntuosa que el grafista querría dar de sí mismo, no expresa, sencillamente hace existir. «*Cuando camines*, dice un maestro

Zen, *conténtate con caminar. Cuando estés sentado, conténtate con estar sentado. Pero sobre todo no confundas»:* es lo que parece decirme a su manera el joven ciclista que lleva, en la cima de su brazo levantado, una bandeja con vasijas; o la muchacha que se inclina con un gesto tan profundo, tan ritualizado, que pierde todo servilismo, ante los clientes de un gran almacén que salen en avalancha de una escalera mecánica; o el jugador de Pachinko metiendo, impulsando y recibiendo sus bolas, tres gestos cuya sola coordinación es ya un dibujo; o el dandy que, en el café, hace saltar de un golpe ritual (seco y viril) el envoltorio plástico de la servilleta caliente con la que se secará las manos antes de beber su coca-cola: todos estos incidentes son la materia del haikú.

Tal

El trabajo del haikú consiste en hacer que se cumpla la exención del sentido a través de un discurso perfectamente legible (contradicción vedada al arte occidental, que no sabe negar el sentido si no es convirtiendo su discurso en incomprensible), de modo que el haikú no parece a nuestros ojos ni excéntrico ni familiar: no contiene nada y lo contiene todo; legible, lo creemos sencillo, conocido, próximo, sabroso, delicado, «poético», ofrece en una palabra todo un juego de predicados afirmativos; insignificante, no obstante, se nos resiste, pierde finalmente los adjetivos que un momento antes se le atribuía y entra en esa suspensión del sentido, algo muy extraño para nosotros en cuanto que imposibilita el ejercicio más corriente de nuestra palabra, que es el comentario. Qué decir de esto:

Brisa primaveral:
El barquero mordisquea su
pipa.

o de esto:

Luna llena
y sobre las esteras
la sombra de un pino.

o de esto otro:

En la casa del pescador,
el olor del pescado seco
y el calor.

e incluso (pero no por fin, pues los ejemplos serían innumerables) de esto:

Sopla el viento del invierno.
Los ojos de los gatos
parpadean.

Tales *trazos* (esta palabra conviene al haikú, especie de corte ligero trazado en el tiempo) sitúan lo que ha podido llamarse «la visión sin comentario». Esta visión (el término es todavía demasiado occidental) en el fondo es enteramente privativa; lo que se ha abolido no es el sentido, es toda idea de finalidad: el haikú no sirve para ninguno de los usos (a su vez también gratuitos) concedidos a la literatura: insig-

nificante (por una técnica de detención del sentido) ¿cómo podría instruir, expresar, distraer? Asimismo, mientras ciertas escuelas Zen conciben la meditación sentada como una práctica *destinada* a la obtención del ideal budista, otras niegan hasta esta finalidad (sin embargo, aparentemente esencial): es necesario estar sentado *«justamente para estar sentado»*. ¿El haikú (como los innumerables gestos gráficos que marcan la más moderna vida japonesa, la más social) no ha sido acaso escrito *«justamente para escribir»*?

Desaparecen, en el haikú, dos funciones fundamentales de nuestra escritura clásica (milenaria): por una parte, la descripción (la pipa del barquero, la sombra del pino, el olor del pescado, el viento del invierno, no son descritos, es decir, adornados de significaciones, de lecciones, empeñados a título de indicios en el desvelamiento de una verdad o de un sentimiento: se niega el sentido a lo real; mejor aún: lo real no dispone ya del propio sentido de lo real); y por otra parte la definición; no sólo la definición es transferida al gesto, aunque sea gráfico, sino que incluso es desviada hacia una especie de florescencia inesencial —excéntrica— del objeto, como bien dice una anécdota Zen, en la que se ve al maestro otorgar el carácter de de-

finición *(¿qué es un abanico?)* ni siquiera a la ilustración muda, puramente gestual, de la función *(abrir el abanico)*, sino a la invención de una cadena de acciones aberrantes *(cerrar el abanico, rascarse el cuello, volverlo a abrir, colocar un pastel encima y ofrecérselo al maestro)*. Sin describir ni definir, el haikú (llamo así, definitivamente, a todo *trazo* discontinuo, a todo acontecimiento de la vida japonesa, tal como se ofrece a mi lectura), el haikú se adelgaza hasta la pura y sola designación. *Es esto, es así,* dice el haikú, *es tal.* O mejor todavía: *¡Tal!,* dice, con una pincelada tan instantánea y tan corta (sin vibración ni continuidad) cuyo toque sobresaliera todavía demasiado, como el remordimiento de una definición prohibida alejada para siempre. El sentido en él sólo es un flash, un arañazo de luz: *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world,* escribía Shakespeare; pero el flash del haikú no aclara, no revela nada; es el de una fotografía que se tomara muy cuidadosamente (a la japonesa), pero habiendo olvidado colocar la película en la cámara. O también: el haikú (el *trazo)* reproduce el gesto indicativo del niño pequeño que muestra con el dedo cualquier cosa (el haikú no tiene acepción de sujetos), diciendo tan solo: *¡esto!,* con un movimiento tan in-

mediato (tan privado de toda mediación: la del saber, la del nombre, e incluso la de la posesión) que lo que se designa es la inanidad misma de cualquier clasificación del objeto: *nada en especial,* dice el haikú, conforme al espíritu Zen: el acontecimiento no es nombrable según especie alguna, su especialidad se detiene en seco; como un rizo gracioso, el haikú se enrolla sobre sí mismo, la estela del signo que parece haberse trazado, se borra: nada ha sido adquirido, la piedra de la palabra ha sido arrojada para nada: ni olas ni fluido del sentido.

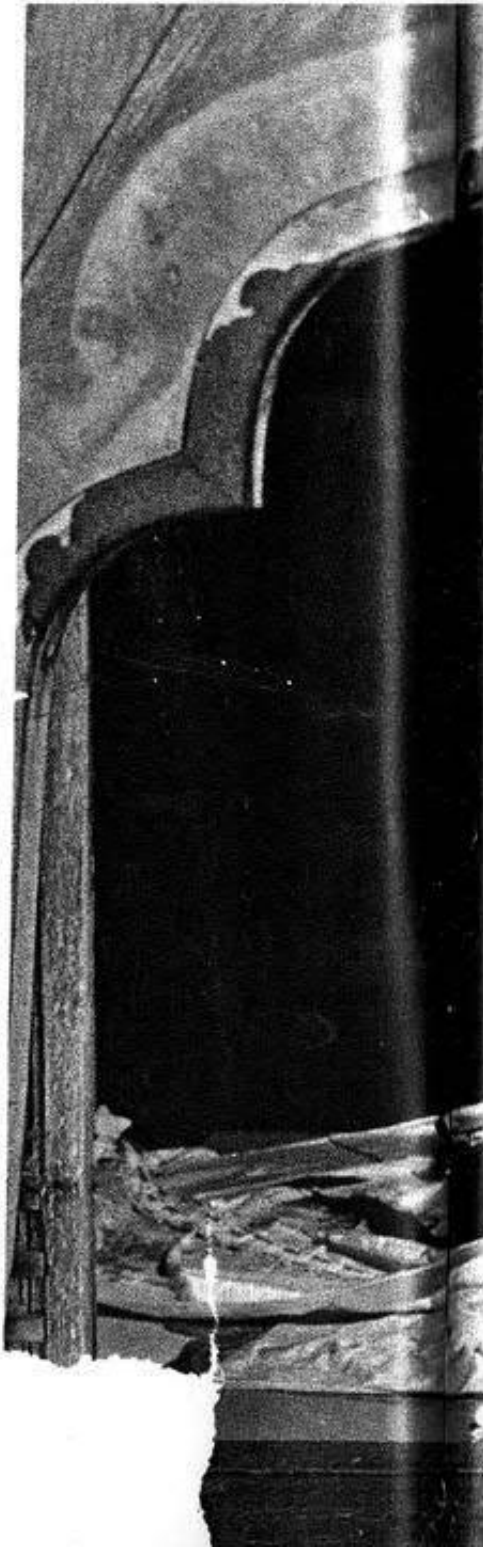
Papelería

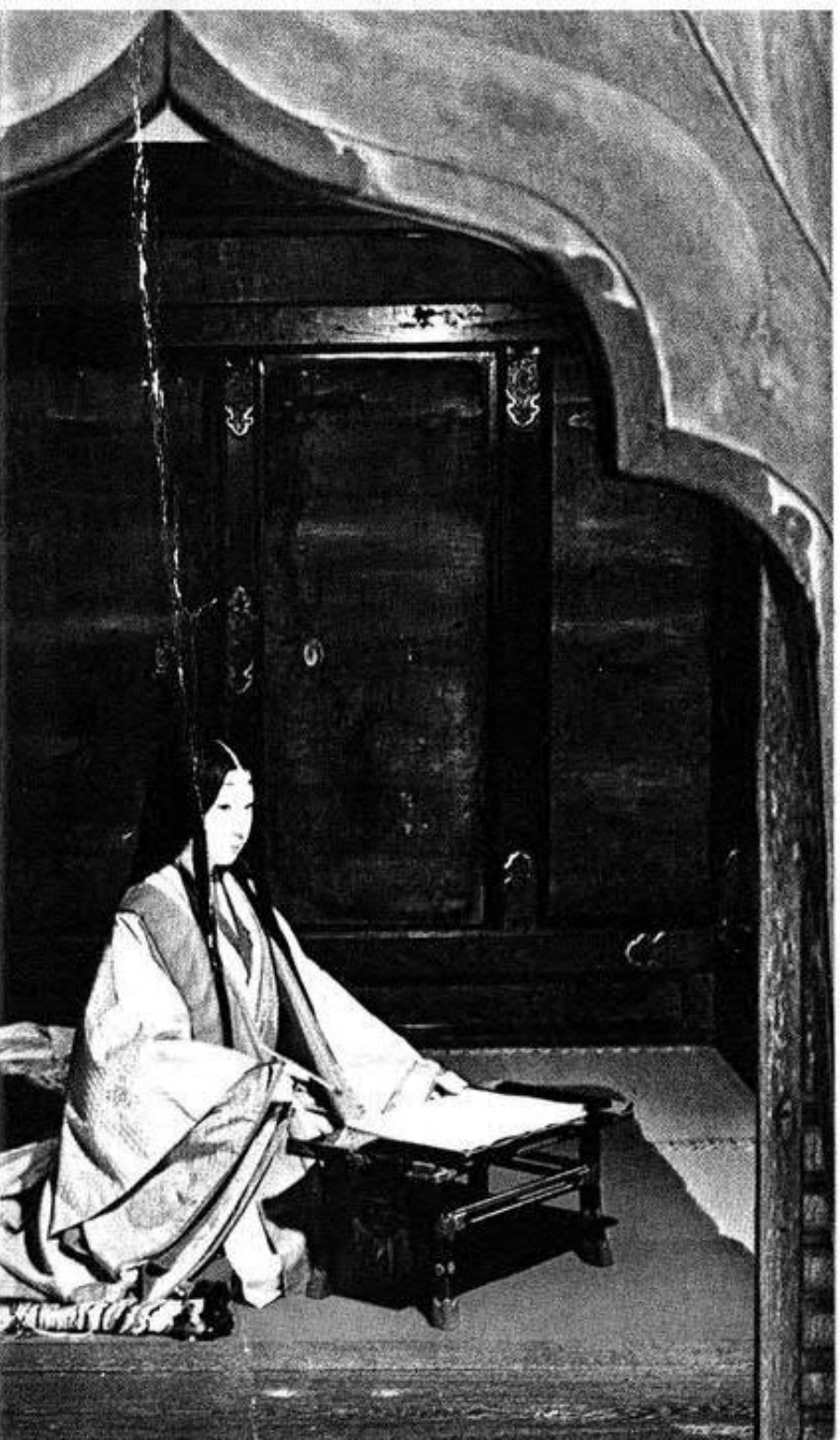
A través de la papelería, lugar y catálogo de todo lo necesario para la escritura, uno se introduce en el espacio de los signos. En la papelería la mano encuentra el instrumento y la manera del trazo; en la papelería comienza el comercio del signo, antes incluso de que sea trazado. Cada nación tiene su papelería. La de los Estados Unidos es abundante, precisa, ingeniosa; es una papelería de arquitectos, de estudiantes, cuyo comercio debe prever actitudes desenvueltas; tal papelería dice que el usuario no siente ninguna necesidad de investirse en su escritura, sino que precisa de todas las comodidades propias para registrar confortablemente los productos de la memoria, de la lectura, de la enseñanza, de la comunicación; un buen dominio del utensilio, pero ningún fantasma del trazo, del útil; encerrada en su pura utilidad, la escritura no se asume jamás como el desarrollo de una pulsión. La papelería francesa, a menudo localizada en las «*Casas fundadas en 18...*», con rótulos de mármol negro incrustado de le-

tras de oro, sigue siendo una papelería de contables, de escribas, de comercio; su producto ejemplar es el borrador, el duplicado jurídico y caligráfico, sus patrones son los eternos copistas, Bouvard y Pécuchet.

La papelería japonesa tiene por objeto esa escritura ideográfica que a nuestros ojos parece derivar de la pintura, cuando en realidad simplemente la funda (es importante el hecho de que el arte tenga un origen escriptural, y no necesariamente expresivo). En tanto esta papelería japonesa inventa formas y calidades para las dos materias primordiales de la escritura, a saber, la superficie y el instrumento que traza, a la vez, comparativamente, descuida esos márgenes del registro que forman el lujo fantástico de las papelerías americanas: el trazo excluye aquí el tachón o la raspadura (ya que el carácter se traza *alla prima),* no existe intervención alguna de la goma o de sus sustitutos (la goma, objeto emblemático del significado al que quisiéramos borrar o al que, por lo menos, se querría aligerar, adelgazar de plenitud; pero, frente a nosotros, del lado de Oriente, ¿para qué gomas si el espejo está vacío?). Todo, en la instrumentación, está dirigido hacia la paradoja de una escritura irreversible y frágil, que es a la vez, contradictoriamente, incisión y desliza-

L'Appareil de la Lettre





miento: papeles de mil clases, muchos de los cuales dejan adivinar en su grano molido pajas claras, briznas aplastadas, su origen herboso; cuadernos cuyas páginas están dobladas como las de un libro que no ha sido cortado, de manera que la escritura se mueve a través de un lujo de superficies e ignora el desteñido, la impregnación metonímica del revés y del derecho (se traza encima de un vacío): el palimpsesto, la huella borrada que se convierte así en un secreto, es imposible. En cuanto al pincel (pasado por una piedra de tinta ligeramente humedecida), tiene sus gestos, como si fuera el dedo; pero mientras que nuestras antiguas plumas no conocían más que el empaste o la separación y sólo podían, por tanto, raspar el papel siempre en el mismo sentido, el pincel, en cambio, puede deslizarse, torcerse, levantarse, realizando el trazo en el volumen del aire, por así decir, tiene la flexibilidad carnal, lubrificada, de la mano. La estilográfica de fieltro, de origen japonés, ha tomado el relevo del pincel: esta estilográfica no posee una mejora de la punta, nacida de la pluma (de acero o cartílago), su herencia directa es la del ideograma. Ese pensamiento gráfico, al que remite toda papelería japonesa (en cada gran almacén, hay un escribiente público que traza sobre amplios envol-

torios bordados de rojo las direcciones verticales de los regalos), se encuentra, paradójicamente (al menos para nosotros) hasta en la máquina de escribir; la nuestra se apresura en transformar la escritura en producto mercantil: preedita el texto en el momento mismo en que se escribe; la suya, dado el gran número de sus carácteres, no alineados en letras sobre un solo frontal agujereador, sino enrollados sobre tambores, apela al dibujo, a la marquetería ideográfica dispersada a través de la hoja, en una palabra, al espacio; de esa manera la máquina prolonga, al menos virtualmente, un verdadero arte gráfico donde ya no existe un trabajo estético de la letra solitaria, sino una abolición del signo, arrojado en banda, al vuelo, en todas las direcciones de la página.

El rostro escrito

El rostro teatral no está pintado (maquillado), está escrito. Se produce este movimiento imprevisto: la pintura y la escritura tienen un mismo instrumento original, el pincel, sin embargo no es la pintura quien atrae a la escritura a su estilo decorativo, a su toque extenso, acariciador, a su espacio representativo (como sin duda alguna habría ocurrido entre nosotros, para quienes el porvenir civilizado de una función consiste siempre en su ennoblecimiento estético), sino que, por el contrario, es el acto de la escritura quien subyuga al gesto pictórico, de manera que pintar siempre es inscribir. Ese rostro teatral (enmascarado en el Nô, dibujado en el Kabuki, artificial en el Bunraku) se nutre de dos sustancias: el blanco del papel, el negro de la inscripción (reservado a los ojos).

El blanco del rostro parece tener por función no la de desnaturalizar la carne, o caricaturizarla (como es el caso de nuestros payasos, cuya harina, o yeso, no es más que una incitación a pintarrajear la cara), sino solamente la de bo-

ロラン・バルト氏

遣文化使節として来日した。二十日まで滞在し、その間東大、京大など数カ所で講演を行なう予定である。

人文科学を駆使

しかし、いティックな言トはフランス「問題の」批るたろう。前シュレ論」「ー又論」「批論」「批評とこれまでの著

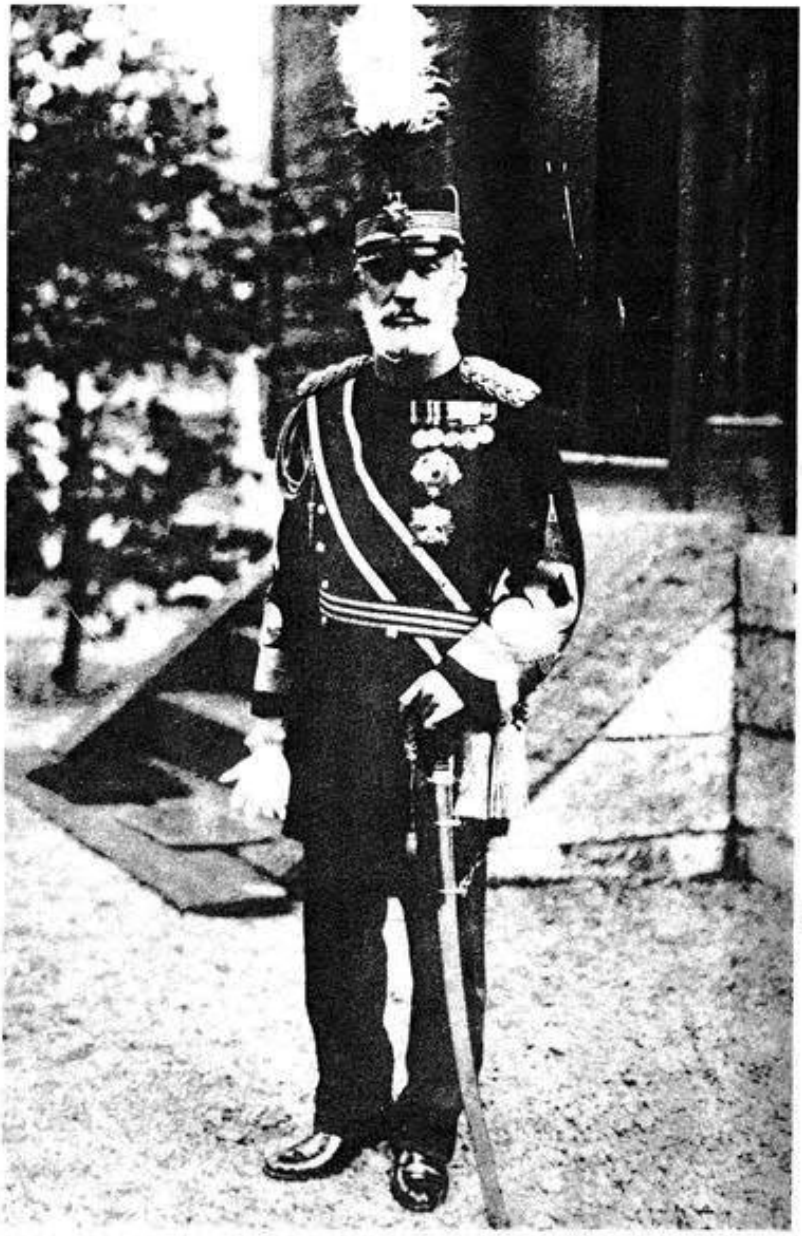
Este conferenciante occidental, al ser citado por el *Kobé Shinbun,* se encuentra «japonesizado», sus ojos alargados y sus pupilas ennegrecidas por la tipografía nipona.

rrar la huella anterior a los trazos, conducir la cara a la extensión vacía de una tela mate que ninguna sustancia natural (harina, pasta, yeso o seda) anima metafóricamente con un grano, una suavidad o un reflejo. La cara es tan sólo *lo que se va a escribir;* pero este futuro está ya escrito por la mano que ha puesto de blanco las cejas, la protuberancia de la nariz, el ancho de las mejillas, y que ha dado a la página de carne el

límite negro de una cabellera compacta como la piedra. La blancura del rostro, de ninguna manera cándida, sino pesada, densa hasta la repugnancia, como el azúcar, significa al mismo tiempo dos movimientos contradictorios: la inmovilidad (a la que llamaríamos «moralmente»: impasibilidad) y la fragilidad (que llamaríamos de la misma manera, pero sin mayor éxito: emotividad). La raya, literalmente alargada, de los ojos y de la boca, no está *sobre* esa superficie, sino que es grabado, incisión. Los ojos, rayados, cercados por el párpado rectilíneo, plano, y carentes de ojeras (las ojeras: valor propiamente expresivo del rostro occidental: fatiga,

Por su parte, el joven actor Teturo Tanba, «citando» a Anthony Perkins, pierde sus ojos asiáticos. ¿Qué es, entonces, nuestro rostro sino una «cita»?

morbidez, erotismo), los ojos desembocan directamente sobre el rostro, como si fueran el fondo negro y vacío de la escritura, «la noche del tintero»; o mejor dicho: el rostro es estirado a la manera de un mantel hacia el pozo negro (pero no «oscuro») de los ojos. Reducido a los significantes elementales de la escritura (el vacío de la página y los huecos de sus incisiones), el rostro rechaza todo significado, es decir, toda expresividad: esta escritura no escribe nada (o escribe: *nada);* ni se «presta» (término ingenuamente contable) a ninguna emoción, a ningún sentido (incluido el de la impasibilidad, el de la inexpresividad), ni tampoco copia carácter alguno: el travesti (ya que son hombres los que hacen los papeles de mujer) no es un muchacho maquillado de mujer, con muchos matices, toques veristas, simulaciones costosas, sino un puro significante cuyo *revés* (la verdad) no es ni clandestino (celosamente enmascarado) ni está subrepticiamente señalizado (por un guiño a la virilidad del soporte, como ocurre con los travestis occidentales, rubias opulentas cuya mano trivial o el enorme pie vienen infaliblemente a desmentir el pecho hormonal): está sencillamente *ausente;* el actor en su rostro no representa a la mujer, ni la copia, sino que sólo la significa; si, como dice Mallarmé, la escritura



Ils vont mourir, ils le savent

et cela ne se voit pas.

se hace «con gestos de la idea», el travesti es aquí el gesto de la feminidad, no su plagio; no resulta por tanto nada notable, es decir, nada *sobresaliente* (cosa inconcebible en Occidente, donde el travestismo es ya, en sí, mal entendido y mal soportado, puramente transgresivo) ver a un actor de cincuenta años (muy célebre y honrado) desempeñar el papel de una jovencita enamorada y asustadiza; ya que la juventud, como la feminidad, no es aquí una esencia natural, tras cuya verdad se corre desesperadamente; el refinamiento del código, su precisión, indiferente a cualquier copia obligada, de tipo orgánico (suscitar el cuerpo real, físico de una muchacha) tienen por efecto —o justificación— absorber y desvanecer todo lo real femenino en la separación sutil del significante; significada, pero no representada, la Mujer es una idea (no una naturaleza); como tal se comporta en el juego clasificador y en la verdad de su pura diferencia; el travesti occidental quiere ser *una* mujer, el actor oriental no busca nada que no sea combinar los signos de la Mujer.

Sin embargo, en la medida en que estos signos son extremos, no porque son enfáticos (se supone que no lo son), sino porque son intelectuales —siendo, como escritura, «los gestos de la idea»—, purifican el cuerpo de toda ex-

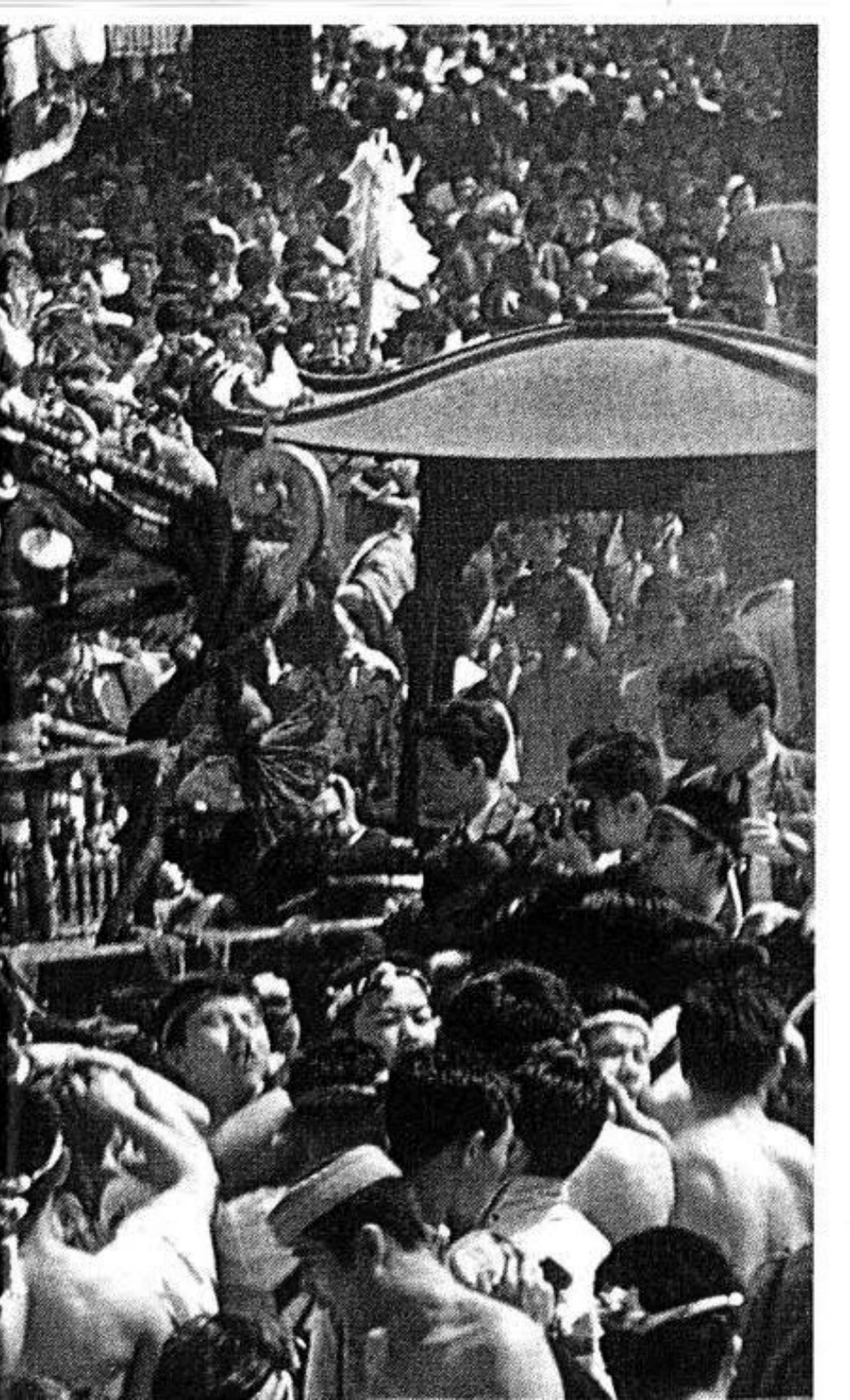
presividad: puede decirse que a fuerza de ser signos, extenúan el sentido. Así se explica esa conjunción del signo y de la impasibilidad (palabra, ya se ha dicho, impropia, en cuanto que moral, expresiva), que marca al teatro asiático. Eso tiene que ver con cierta manera de tomar la muerte. Imaginar, fabricar un rostro ni impasible ni insensible (lo que tiene todavía un sentido), sino como salido del agua, lavado de sentido, es una manera de responder a la muerte. Mírese esta fotografía del 13 de septiembre de 1912: el general Nogi, vencedor de los rusos en Port-Arthur, se hace fotografiar con su mujer; habiendo muerto recientemente su emperador, han decidido suicidarse al día siguiente; por tanto, *saben;* él, perdido en su barba, su kepi, sus galones, apenas tiene rostro; pero ella mantiene su rostro entero: ¿impasible?, ¿imbécil?, ¿campesino?, ¿digno? Como para el actor travesti, ningún adjetivo cabe, el predicado está desplazado, no por la solemnidad de la muerte próxima, sino al contrario, por la exención del sentido de la Muerte, de la Muerte como sentido. La mujer del general Nogi ha decidido que la Muerte era el sentido, que la una y el otro se despedían mutuamente y que, en consecuencia, en cuanto al rostro, no era necesario «hablar de ello».

Millones de cuerpos

Un francés (salvo que se encuentre en el extranjero) no puede clasificar los rostros franceses; percibe, sin duda, caras comunes, pero la abstracción de esos rostros repetidos (que es la clase a la que pertenecen) se le escapa. El cuerpo de sus compatriotas, invisible en las situaciones cotidianas, es un habla que no puede relacionar con ningún código; lo *ya visto* de los rostros no tiene para él ningún valor intelectual; la belleza, si la encuentra, nunca es para él una esencia, la cima o el cumplimiento de una búsqueda, el fruto de una maduración inteligible de la especie, sino tan sólo un azar, una protuberancia de la vulgaridad, un desplazamiento de la repetición. Inversamente, este mismo francés, si ve a un japonés en París, lo percibe bajo la pura abstracción de su raza (es de suponer que no ve en él simplemente a un asiático); entre esos extraños cuerpos japoneses, no puede introducir diferencia alguna; es más: después de haber unificado la raza japonesa bajo un solo tipo, relaciona excesivamente

este tipo con la imagen cultural que tiene del japonés, tal como se la ha formado a partir no precisamente de las películas, pues éstas le han presentado seres anacrónicos, campesinos o samurais, que pertenecen menos al «Japón» que al objeto «película japonesa», sino de algunas fotografías de la prensa, de algunos flashes de actualidad; y este japonés arquetípico es bastante lamentable: un ser menudo, con gafas, sin edad, correctamente vestido y mate, pequeño empleado de un país gregario.

En el Japón, todo cambia: la nada o el exceso del código exótico, a los que está condenado el francés presa de lo *extranjero* (que no llega a convertir en lo *extraño),* se absorben en una dialéctica nueva del habla y de la lengua, de la serie y el individuo, del cuerpo y de la raza (puede hablarse de dialéctica al pie de la letra, ya que lo que se desvela al llegar a Japón, de un solo y amplio golpe, es la transformación de la calidad en cantidad, de pequeño funcionario en diversidad exuberante). El descubrimiento es prodigioso: las calles, los almacenes, los bares, los cines, los trenes despliegan el inmenso diccionario de rostros y de siluetas, donde cada cuerpo (cada palabra) sólo se expresa a sí mismo y sin embargo remite a una clase; así se tiene a la vez la voluptuosidad de un



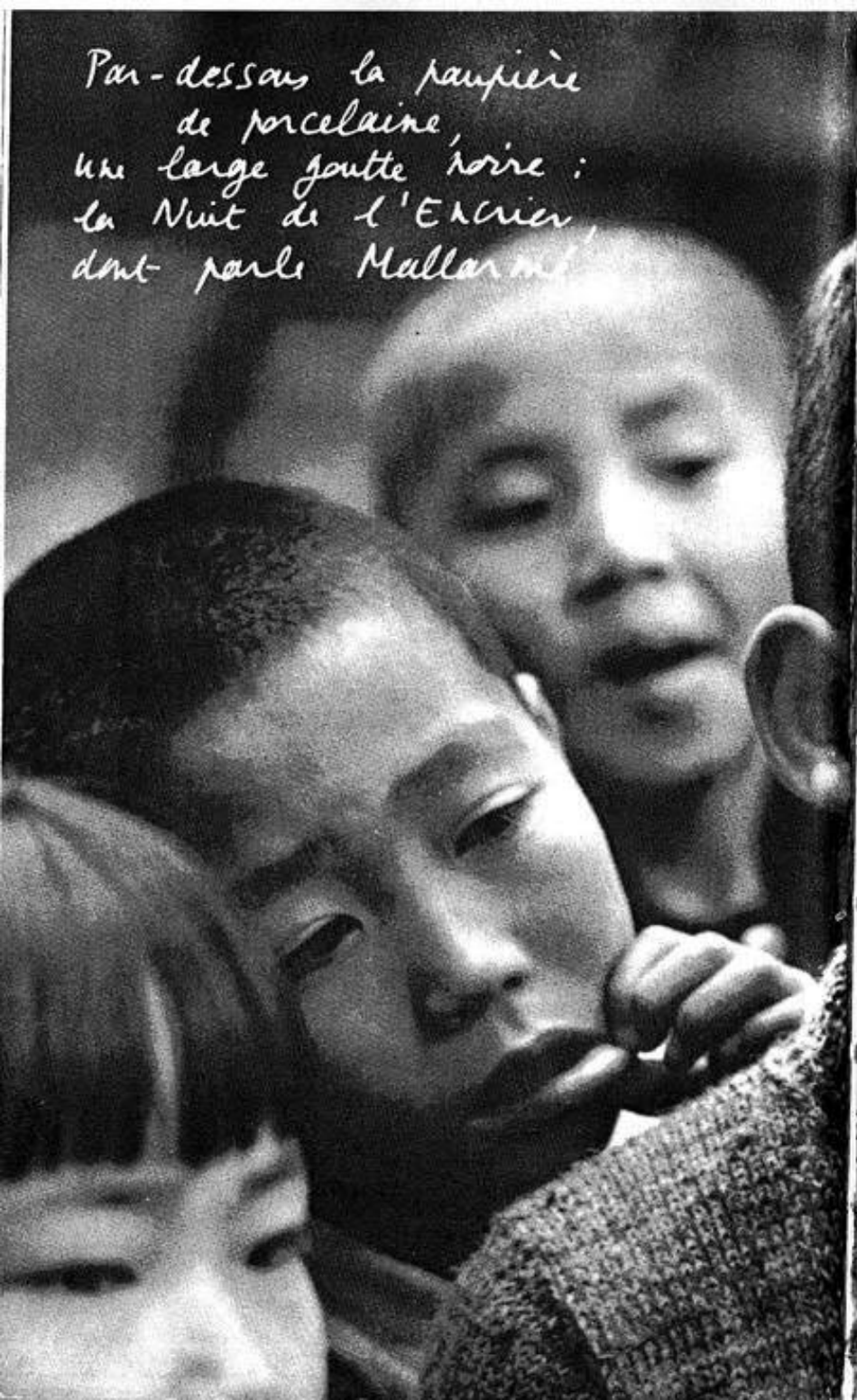
reencuentro (con la fragilidad, la singularidad) y la iluminación de un tipo (el felino, el campesino, el redondo como una manzana roja, el salvaje, el lapón, el intelectual, el adormecido, el lunar, el radiante, el pensativo), manantial de un júbilo intelectual, al dominarse lo indomable. Inmerso en este pueblo de cien millones de cuerpos (es preferible esta contabilidad a la de las «almas»), uno escapa a la doble vulgaridad de la diversidad absoluta, que finalmente sólo es pura repetición (caso del francés, presa de sus compatriotas), y de la clase única, mutilada de toda diferencia (caso del japonés pequeño funcionario, tal como se le cree ver en Europa). Sin embargo, aquí como en otros conjuntos semánticos, el sistema vale por sus puntos de fuga: un tipo se impone y, no obstante, sus individuos no se encuentran nunca juntos; de cada población que un lugar público nos descubre, análogo en esto a la frase, escogemos signos singulares, pero conocidos, cuerpos nuevos, pero virtualmente repetidos; en una escena determinada, jamás se dan a la vez dos adormecidos o dos radiantes, y sin embargo el uno y el otro conforman un conocimiento: el estereotipo se desbarata mientras que lo inteligible queda. O incluso —otra fuga del código— se descubren combinaciones inesperadas: el salva-

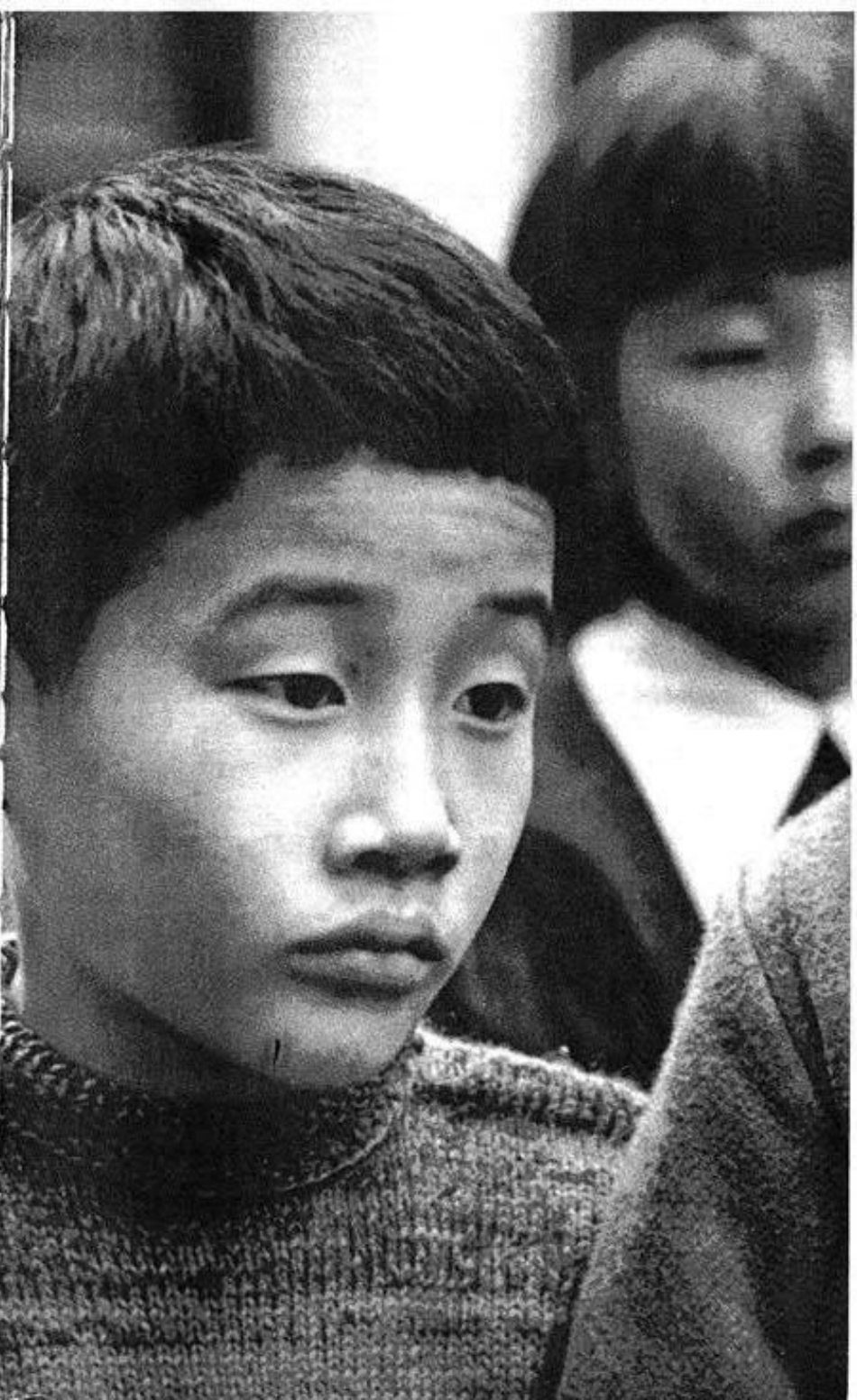
je y el femenino coinciden, el liso y el desgreñado, el dandy y el estudiante, etc., produciendo, en la serie, salidas nuevas, ramificaciones claras a la vez que inagotables. Diríase que el Japón impone la misma dialéctica a sus cuerpos que a sus objetos: véase la sección de pañuelos de un gran almacén: innumerables, todos desemejantes, y a pesar de ello ninguna intolerancia en la serie, ninguna subversión del código. E incluso los haikús: ¿cuántos haikús en la historia del Japón? Todos dicen lo mismo: la estación, la vegetación, el mar, el pueblo, la silueta, y no obstante cada uno a su manera es un acontecimiento irreductible. O también los signos ideográficos: lógicamente inclasificables, ya que escapan a un orden fonético arbitrario pero limitado, es decir, memorizable (el alfabeto) y, sin embargo, clasificados en diccionarios, donde están —admirable presencia del cuerpo en la escritura y la clasificación— el número y el orden de los gestos necesarios para el trazo del ideograma que determinan la tipología de los signos. Igualmente sucede con los cuerpos: *todos* los japoneses (y no asiáticos), constituyen un cuerpo general (pero no global, como se cree de lejos), y a pesar de ello, son una inmensa tribu de cuerpos diferentes, cada uno de los cuales remite a una clase, que huye, sin de-

sorden, hacia un orden interminable; en una palabra: están abiertos, en el último momento, como un sistema lógico. El resultado —o la apuesta— de esta dialéctica es el siguiente: el cuerpo japonés va hasta el extremo de la individualidad (como el maestro Zen cuando *inventa* una respuesta absurda y desconcertante a la pregunta seria y trivial del discípulo), pero esta individualidad no puede comprenderse en el sentido occidental: está libre de toda histeria, no hace del individuo un cuerpo original, distinguido de los otros cuerpos, seducido por esa fiebre promocional que afecta a todo el Occidente. La individualidad no es aquí clausura, teatro, superación, victoria; es sencillamente diferencia, refractada, sin privilegios, de cuerpo en cuerpo. He aquí por qué la belleza no está definida, a lo occidental, por una singularidad inaccesible: se recoge aquí y allá, corre de diferencia en diferencia, situada en el gran sintagma de los cuerpos.

El párpado

Algunos de los trazos que conforman un carácter ideográfico se disponen siguiendo un cierto orden, no por arbitrario menos regular; la línea, iniciada con el pincel rebosante, termina en una punta corta, encorvada, desviada, en último término, de su sentido. Encontramos esta misma huella de una presión en el ojo japonés. Diríase que el calígrafo anatomista coloca de lleno su pincel sobre el ángulo interno del ojo y girándolo un poco, de un solo trazo, como debe hacerse en la pintura *alla prima*, abre en el rostro una hendidura elíptica, a la que a su vez cierra hacia la sien, con un viraje rápido de su mano; el trazado es perfecto porque es sencillo, inmediato, instantáneo, y sin embargo maduro como esos círculos que requieren toda una vida para aprender a hacerse de un solo gesto soberano. El ojo queda así contenido entre las paralelas de sus bordes y la doble curva (invertida) de sus extremos: como la huella recortada de una hoja, el rasgo inclinado de una larga coma pintada. El ojo es pla-


Par-dessous la paupière
de porcelaine,
une large goutte noire :
la Nuit de l'Encrier,
dont parle Mallarmé



no (ahí reside su milagro); ni exorbitado ni hundido, sin arrugas, sin bolsas y, casi, sin piel, es la hendidura lisa de una superficie lisa. La pupila, intensa, frágil, móvil, inteligente (ya que este ojo alargado, interrumpido por el borde superior de la hendidura, parece encubrir una especie de pensatividad contenida, un suplemento de inteligencia en reserva, no ya *detrás* de la mirada, sino *encima),* la pupila no está dramatizada en absoluto por la órbita, como ocurre en la morfología occidental; el ojo está libre en su hueco (al que llena soberana y sutilmente) y sería un error (por un etnocentrismo evidente) que digamos que tiene *brida;* nada lo retiene, pues está inscrito a ras de piel y no está esculpido en la osamenta, su espacio es el de todo el rostro. El ojo occidental está sumido en una mitología del alma, central y secreta, cuyo fuego, resguardado en la cavidad orbital, se irradiaría hacia un exterior carnal, sensual, pasional; pero el rostro japonés carece de jerarquía moral; enteramente vivo, vivaz incluso (en contra de la leyenda del hieratismo oriental), su morfología no puede ser leída «en profundidad», es decir, según el eje de una interioridad; su modelo no es «escultural», sino «escriptural»: es una tela flexible, delicada, tupida (la seda, por supuesto), sencilla e inmediatamente

caligrafiada con dos trazos; la «vida» no está en la luz de los ojos, sino en la relación sin secretos de una playa y sus hendiduras: en esa variación, esa diferencia, esa síncopa que es, se dice, la forma vacía del placer. Con tan pocos elementos morfológicos, la caída en el sueño (que puede observarse en tantos rostros en los trenes y metros por la noche) es una ligera operación: sin repliegues de piel, el ojo no puede «pesar»; sólo recorre los grados medidos de una unidad progresiva, hallada poco a poco en el rostro: ojos entornados, ojos cerrados, ojos «dormidos». Una línea cerrada se cierra todavía más en un entornamiento infinito de los párpados.

La escritura de la violencia

Cuando dicen que los combates de *Zengakuren* están organizados, no se refieren solamente a un conjunto de precauciones tácticas (principio ya contradictorio de pensamiento en el mito de la revuelta), sino a una escritura de los actos, que expurga la violencia de su ser occidental: la espontaneidad. En nuestra mitología, la violencia está arraigada en el mismo prejuicio que la literatura o el arte: no se le puede suponer otra función que la de «expresar» un fondo, una interioridad, una naturaleza, de la que sería el lenguaje primero, salvaje, asistemático; concebimos, sin duda alguna, que la violencia pueda derivarse hacia fines reflejos, convertirla en instrumento de un pensamiento, pero no se trata más que de domesticar una fuerza *anterior*, soberanamente original. La violencia de los «Zengakuren» no precede a su propia regulación, sino que nace a la vez que ella: se hace signo inmediatamente: al no expresar nada (ni odio, ni indignación, ni idea moral), desaparece seguramente ante un fin transitivo (asaltar una

alcaldía, abrir una alambrada); la eficacia, sin embargo, no es su única medida; una acción puramente pragmática pone entre paréntesis los símbolos, pero no los regula, tan sólo los cuenta: se utiliza al sujeto, dejándolo completamente intacto (situación, inclusive, del soldado). El combate *Zengakuren*, por muy operatorio que sea, permite un gran escenario de signos (son acciones que tienen su público), los trazos de esta escritura, un poco más numerosos de lo que sería previsible en una representación flemática, anglosajona, de la eficacia, son muy discontinuos, dispuestos y regulados no para que tengan alguna significación, sino como si hubiera que acabar (a nuestros ojos) con el mito de la revuelta improvisada, la plenitud de los símbolos «espontáneos»: existe un paradigma de los colores —*cascos azules-rojos-blancos*— pero estos colores, contrariamente a los nuestros, no remiten a nada histórico; hay una sintaxis de los actos *(derribar, arrancar, arrastrar, amontonar)*, cumplida como una frase prosaica y no como una eyaculación inspirada; hay una recuperación significante de los tiempos muertos (ir a descansar a la retaguardia, con una carrera reglamentada, dar una forma a la relajación). Todo esto contribuye a la producción de una escritura de masas, no de grupo (los

Etudiants

gestos se complementan, las personas no se ayudan); finalmente, audacia extrema del signo, a veces se acepta que los eslóganes rítmicos de los combatientes enuncien, no ya la Causa, el Sujeto de la acción (el para qué o el contra qué se combate) —sería una vez más convertir a la palabra en la expresión de una razón, la garantía de un derecho correcto, sino tan sólo la acción en sí misma *(Los Zengakuren van a batirse)*, que, de este modo, no está peinada, dirigida, justificada, declarada inocente por el lenguaje —divinidad exterior y superior al combate, como una Marsellesa con gorro frigio—, sino reforzada por un puro ejercicio vocal, que simplemente añade al volumen de la violencia un gesto, un músculo de más.

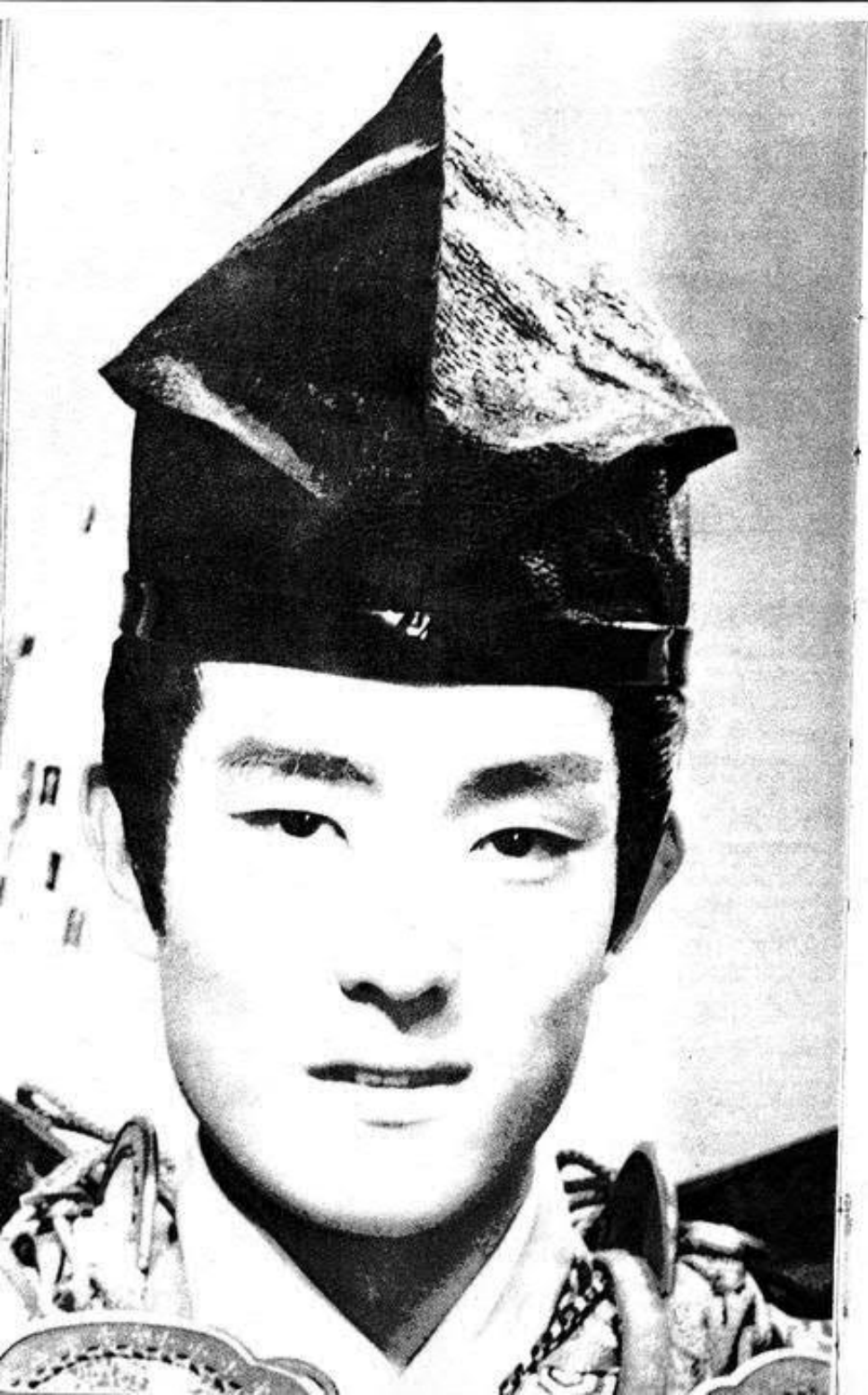
El cuarto de los signos

En no importa qué lugar de este país, se produce una organización singular del espacio: viajando (por la calle, en tren a lo largo de los extrarradios, de las montañas), percibo la conjunción de una lejanía y una división fragmentaria, la yuxtaposición de campos (en el sentido rural y visual) a la vez discontinuos y abiertos (parcelas de té, de pinos, de flores malvas, una composición de tejados negros, un cuadriculado de callejuelas, una disposición disimétrica de casas bajas): no hay ningún cercado (o muy bajo) y sin embargo el horizonte no me asedia (ni su relente de sueño): ningunas ganas de hinchar los pulmones, de bombear el pecho para asegurar mi *yo*, para constituirme en centro asimilador del infinito: llevado por la evidencia de un límite vacío, estoy ilimitado sin idea de grandeza, sin referencia metafísica.

Desde la pendiente de las montañas hasta el rincón del barrio, todo aquí es hábitat, y siempre estoy en la estancia más lujosa de ese hábitat: este lujo que además es el de los quios-

cos, los corredores, las casas de recreo, los cuartos de pintura, las bibliotecas privadas) proviene de que el lugar no tiene otro límite que su tapiz de sensaciones vivas, de signos brillantes (flores, ventanas, follajes, cuadros, libros); no es ya el gran muro continuo que define el espacio, es la abstracción misma de los puntos de mira (de las «miras») que me encuadran: el muro se destruye bajo la inscripción; el jardín es una tapicería mineral de menudos volúmenes (piedras, huellas de un rastrillo sobre la arena); el lugar público es una cadena de acontecimientos instantáneos que acceden a lo notable en un destello tan vivo, tan tenue que el signo desaparece antes de que el significado haya tenido tiempo de «aprehenderlo». Diríase que una técnica singular permite al paisaje o al espectáculo producirse en una significatividad pura, abrupta, vacía, como una fractura. ¿Imperio de los Signos? Sí, si se entiende que estos signos están vacíos y que el ritual no tiene dios. Véase el cuarto de los Signos (que era el hábitat mallarméano), es decir, allá toda vista, urbana, doméstica o rural, y para ver mejor cómo se realiza, tómese por ejemplo el corredor de Shikidai: tapizado de luces, encuadrado de vacío y, a la vez, no encuadrando nada, sin duda decorado, pero de tal manera que la figuración (flores,

árboles, pájaros, animales) está sustraída, sublimada, desplazada lejos del frente de la mirada, no hay en él lugar para mueble alguno (término paradójico ya que designa ordinariamente una propiedad muy poco móvil, con la que se hace de todo para que dure: entre nosotros, un mueble tiene una vocación inmobiliaria, mientras que en el Japón, la casa a menudo construida, apenas es un elemento más del mobiliario); en el corredor, como en la casa ideal japonesa, exento de muebles (o con muy pocos), no existe ningún lugar que designe la menor propiedad: ni sillas, ni cama, ni mesa en donde el cuerpo pueda constituirse en sujeto (o dueño) de un espacio: el centro está negado (ardiente frustración para el hombre occidental, afianzado en todas partes por su sillón, su cama, propietario de un *emplazamiento* doméstico). Descentrado, el espacio es también reversible: se le puede dar la vuelta al corredor de Shikidai y no pasará nada, salvo una inversión sin consecuencias de lo alto y lo bajo, de la derecha y la izquierda: el contenido es despachado sin regreso; ya se pase por él, se le atraviese o se siente uno en el mismo suelo (o en el techo, si se da la vuelta a la imagen), no hay nada que *coger*.



... au Saurie près.